Elementi di estetica

Questa introduzione fornisce gli elementi-chiave per comprendere l'estetica e i compiti che essa si propone. Pur organizzati intorno a una serie di nozioni centrali per lo studio della disciplina, i diversi capitoli non trascurano di affrontare tutte le maggiori correnti dell'estetica – estetica filosofica classica, estetica come storia dell'arte, estetica analitica contemporanea – né di evocare l'apporto degli autori classici, da Platone a Goodman, passando per Kant e Hegel. In modo originale l'autore sceglie inoltre di riferirsi, nella misura del possibile, a tutte le arti e non solo a quelle tradizionalmente privilegiate come poesia e pittura.

INDICE DEL VOLUME: Prefazione. - I. L'estetica. - II. L'imitazione. - III. L'azione. - IV. L'opera d'arte. - V. Il paragone. - VI. Il giudizio. - Post-scriptum. - Bibliografia. - Indice dei nomi.

PIERRE SAUVANET insegna Estetica nell'Università di Bordeaux III. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: «Les philosophes et l'amour» (1998) e «La rythmie et la raison» (2000).

€ 15,00

SAUVANET

Elementi di estetica

Mulino Itinerari

PIERRE SAUVANET

Elementi di estetica

Mulino Itinerari

ISBN 978-88-15-12131-8

Edizione originale: *Éléments d'esthétique*, Paris, Ellipses, 2004. Copyright © 2004 by Édition Marketing S.A. Copyright © 2008 by Società editrice il Mulino, Bologna. Traduzione di Daniela Angelucci.

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito www.mulino.it/edizioni/fotocopie

Indice

Prefazione 9

I. L'estetica 11
1. Il significato di un termine 12
1.1. Scienza del sensibile 12
1.2. Teoria del bello 14
1.3. Filosofia dell'arte 15
2. Ciò che non è 17
2.1. L'estetica non è l'arte 17
2.2. L'estetica non è la storia dell'arte 20
2.3. L'estetica non è la critica d'arte 22
3. Ciò che è 24
3.1. L'esperienza estetica 24
3.2. La distanza estetica 26
3.3. L'interrogazione estetica 27

II. L'imitazione 31
1. Nascita della «mímesis» 32
1.1. La teoria platonica dell'imitazione 33
1.2. La teoria aristotelica della rappresentazione 38
2. Critiche alla «mímesis» 43
2.1. La critica filosofica 43
2.2. La critica artistica 46

3. Usi della «mímesis» 50
3.1. Rendere visibile 50
3.2. Giocare con i codici 52

III. L'artista 55
1. L'artista e l'artigiano 56
1.1. Convergenze 57
1.2. Divergenze 63
2. L'artista e il filosofo 69
2.1. L'artista-filosofo 69
2.2. Il filosofo-artista 71
3. L'artista e l'artista 76

IV. L'opera d'arte 79
1. Assiologia 80
1.1. Il bello 80
1.2. Il bene 82
1.3. Il vero 83
2. Fenomenologia 85
2.1. L'opera come intermedio 86
2.2. L'esperienza estetica 87
2.3. L'aura dell'opera 89
3. Ontologia 91
3.1. L'opera dell'arte 92
3.2. L'intenzione 94
3.3. L'interpretazione 96

V. Il paragone 99
1. Gli elementi di fondo 100
1.1. L'arte e le arti 100
1.2. L'«Ut pictura poesis» 102
1.3. Il «Laocoonte» 103
2. Problemi di classificazione 105
2.1. Secondo lo spazio e il tempo 105
2.2. Secondo la materia e lo spirito 106
2.3. Secondo i sensi 107

2.4. Secondo il grado di rappresentazione 108
2.5. Altri criteri 108
3. Soluzioni transartistiche 109
3.1. Per chiasmi 110
3.2. Per concetti 113
3.3. Per artisti 117

VI. Il giudizio 119
1. Nascita del giudizio 121
1.1. Il contesto artistico 121
1.2. Il contesto estetico 123
1.3. Il contesto storico 125
2. Critica del giudizio 126
2.1. Analitica del bello 127
2.2. Analitica del sublime 132
2.3. Dialettica del giudizio estetico 134
3. Posterità del giudizio 137
3.1. La forma 137
3.2. Il contenuto 139

Post-scriptum 143

Nota bibliografica 147

Riferimenti bibliografici 149

Indice dei nomi 157

Prefazione

> Legga il meno possibile testi di critica estetica; sono o congetture faziose, fossilizzate e ormai prive di senso nel loro rigore senza vita, oppure abili giochi di parole...
>
> R.M. Rilke, *Lettere a un giovane poeta*

Intitolare un'opera universitaria *Elementi di estetica* sta ad indicare almeno due scelte essenziali: elementare e nozionale.

Da una parte, infatti, gli elementi in questione rinviano sicuramente a conoscenze di base, dette *elementari*, ma che valgono solo per il loro potenziale costruttivo. In altre parole, l'intento qui è che ciascun lettore possa costruire il proprio edificio teorico a partire dai sei elementi proposti, come dai loro sottoelementi e dai frequenti rinvii dell'uno all'altro (se è vero che il gioco dei Lego ha lasciato un segno su tanti bambini divenuti adulti...). Questi *Elementi di estetica* non costituiscono dunque esattamente un'estetica elementare, nel senso banale del termine (non c'è un'estetica elementare allo stesso modo in cui c'è una matematica elementare); essi intendono effettivamente fornire elementi-chiave per la comprensione di una disciplina e delle sue sfide. A tale scopo, tutte le maggiori correnti dell'estetica saranno rappresentate, senza particolari ostracismi, in funzione dell'interesse che presentano per ogni sezione (estetica filosofica classica, estetica come storia dell'arte, estetica analitica contemporanea...). Saranno rappresentate anche tutte le arti, per quanto

possibile, giacché l'estetica tradizionalmente si è occupata soprattutto di poesia e pittura.

D'altra parte, gli elementi di estetica in questione rinviano innanzitutto a nozioni, e non a una storia. La scelta qui operata è quella di una serie *nozionale*, serie di certo non esaustiva (si possono pensare molte altre nozioni, e sei non è certo una cifra magica), ma in ogni caso distinta da quello che potrebbe essere un panorama storico dell'estetica (da Platone a Goodman passando per Kant e Hegel, per esempio). Non che un tale panorama sia inutile, tutt'altro, ma, oltre al fatto che è già stato realizzato, è meglio qui affrontare gli autori attraverso le questioni, e non il contrario: l'estetica stessa, l'imitazione, l'artista, l'opera d'arte, il paragone, e infine il giudizio – tutti temi che saranno oggetto di una problematizzazione e di una riflessione costruita su articolazioni volutamente marcate.

Infine, un terzo – e ultimo? – significato di *Elementi di estetica* si può forse immaginare: quello presocratico e bachelardiano dei quattro elementi. Avendo l'estetica sempre fatto propria una certa attenzione per il sensibile in generale, e per la materia in particolare, non è assurdo vedere in questo titolo una volontà di ancoraggio materiale e sensibile della filosofia. Dopotutto, non è errato sostenere che gli elementi materiali plasmano la nostra relazione individuale con ogni forma di bellezza, che ci tocchi anche solo in minima parte, che sia naturale o artistica. Non si troverà certo l'estetica del fuoco, dell'acqua, dell'aria o della terra in queste pagine talvolta piuttosto austere, ma almeno si sentirà forse a tratti emergere la materia sotto i concetti – e gli elementi sotto l'estetica.

«Nel mio paese, si ringrazia» (René Char): allora, grazie a tutti coloro che mi hanno sostenuto in questa impresa, grazie agli ispiratori di qualche articolo qui in parte ripreso, grazie a tutti gli studenti che studiano veramente e che mi hanno permesso di chiarire certi passaggi, grazie in anticipo ad ogni futuro lettore di questo piccolo libro.

CAPITOLO 1

L'estetica

È difficile cominciare dall'estetica stessa, prima di accostarsi alle nozioni principali. Nello stesso tempo, ci sarebbe qualcosa di assurdo nel terminare degli *Elementi di estetica* con una definizione della loro disciplina a cose fatte, quando tutto del resto farebbe supporre che sia già conosciuta. In termini di metodo, non c'è dunque altro percorso, anche se un po' artificiale, che cominciare da un tentativo di definizione dell'estetica. Il lettore troverà in queste prime pagine varie prospettive che saranno riprese nelle pagine che seguono.

L'estetica è una disciplina relativamente recente (si può datare il termine alla metà del XVIII secolo), e allo stesso tempo molto antica (i primi filosofi greci del V secolo a.C. si interrogavano già sul bello). Parlare dell'«estetica di Platone», per esempio, è un anacronismo e allo stesso tempo non è falso. È sufficiente non confondere nascita e denominazione. La nascita dell'estetica come riflessione filosofica in senso lato è in effetti contemporanea alla nascita della filosofia occidentale in generale, il che è tutto sommato logico. In compenso, la denominazione di una branca specifica della filosofia come disciplina autonoma risale effettivamente al 1750, con l'*Estetica* di Baumgarten. D'altra parte, più ancora che il termine, è l'istituzione che è un'invenzione recente: la prima rivista scientifica di estetica non compare che nel 1904 in Germania, mentre la prima cattedra di estetica viene istituita in Francia alla Sorbona nel 1921… E così, dunque, qual è l'origine della parola «estetica»? Qual è il suo significato? Quali differenze vi sono, in particolare, tra l'estetica, la teoria del bello e la filosofia

dell'arte? Quali ulteriori differenze, a un altro livello, tra l'estetica, la critica d'arte e la storia dell'arte?

1. IL SIGNIFICATO DI UN TERMINE

Durante una cena in città una collega, e anche amica, «estetologa» (cioè insegnante di estetica) si era ritrovata, per caso, seduta al tavolo accanto a un'«estetista» (cioè che pratica delle cure estetiche). Una volta passato il primo momento di sorpresa, si deve riconoscere che non avevano più molte cose da dirsi... È dunque necessario precisarlo? L'estetica che è in questione qui è di competenza della filosofia, e non del parrucchiere o della chirurgia. Nello stesso tempo, queste attività hanno un'origine linguistica comune, quella della sensibilità e della bellezza (esattamente come dal termine greco *cósmos*, che indica il bell'universo ordinato, sono potuti derivare due aggettivi, «cosmico» e «cosmetico»). Prendiamo dunque, per cominciare, tre sensi possibili della parola estetica: scienza del sensibile, teoria del bello, filosofia dell'arte.

1.1. Scienza del sensibile

Se è vero che tutto comincia con l'etimologia, allora quella della parola «estetica» è particolarmente interessante. Dal greco *aísthesis* (sensazione, sentimento, sensibilità), *aisthetón* (sensibile), e più precisamente dall'aggettivo *aisthetikós* («che può essere percepito dai sensi»), l'origine linguistica di primo acchito mette l'accento sul sensibile. Ciò spiega, per esempio, il fatto che nel 1781, all'inizio della *Critica della ragione pura* di Kant, si potesse ancora trovare il titolo *Estetica trascendentale* riferito a una teoria dello spazio e del tempo come forme a priori della sensibilità (da notare che qui non si tratta assolutamente né di arte, né di bellezza). Stando questo, la parola non viene da Kant, ma da un altro filosofo tedesco della prima metà del XVIII secolo, Baumgarten (1714-1762). Kant del resto diceva di lui che era un «eccellente analista», e non esitava a servirsi del suo manuale di metafisica. Se dunque si vuole indicare una precisa data di nascita di ciò

che allora appariva come un neologismo, si parla spesso del 1750, che è la data di edizione della prima *Aesthetica* in latino. Ma in realtà, bisognerebbe risalire ancora ad una precedente opera di Baumgarten, pubblicata nel 1735, e intitolata *Riflessioni sulla poesia*. Ecco ciò che si può leggere nel penultimo paragrafo: «Poiché esiste la definizione, si può facilmente escogitare il termine così definito [...]. Siano dunque i *noéta* da conoscere con la facoltà superiore, oggetto della logica; siano gli *aisthéta* oggetto della *epistéme aisthetiké* ossia dell'Estetica» [Baumgarten 1999, 71]. Si sarà notata la progressione del ragionamento: per una cosa nuova, una nuova parola. Baumgarten ritiene di disporre di un pensiero nuovo (la scienza del sensibile, essa stessa ereditata da Leibniz e Wolff), bisogna dunque, come farebbe oggi un medico per una malattia sconosciuta, inventare un neologismo a partire dal greco. Da cui questo autentico atto di nascita – o piuttosto di denominazione – dell'estetica a partire dalle cose sensibili (*aisthéta*). Ma questa prima definizione è volontariamente ampia, forse troppo ampia, e l'ambiguità rimane.

> Di primo acchito, l'estetica è segnata dagli equivoci: è la scienza della conoscenza sensibile (gnoseologia inferiore, dominio delle rappresentazioni chiare, ma non distinte), la scienza del bello (callistica) o la scienza dell'arte? Baumgarten definisce il punto di congiunzione tra le due prime scienze nel modo seguente: essendo il fine dell'estetica la perfezione della conoscenza sensibile, ed essendo la perfezione della conoscenza sensibile nient'altro che il bello, ne consegue che il sensibile per eccellenza, il sensibile più «chiaro» come il maggiormente penetrabile dallo spirito, è il bello [Saint Girons 2000, 83].

Quanto alla terza direzione, è vero che Baumgarten può definire l'estetica anche come «teoria delle arti liberali», fin dal primo paragrafo dell'*Estetica*: «L'estetica (o teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensibile» [Baumgarten 2000, 27]. A partire da questa origine così vasta, per non dire confusa – ma che ha il merito di porre alla filosofia la questione di ciò che essa non è, e che le sfugge a partire da Platone –, l'estetica va progressivamente specificandosi, specializzandosi. Non potendo assumere la totalità di una scienza del sensibile, essa si orienterà verso

l'una o l'altra direzione proposta da Baumgarten: innanzitutto verso il bello con Kant, poi verso l'arte con Hegel.

1.2. Teoria del bello

Non è questo il luogo per riassumere in qualche riga la *Critica della facoltà di giudizio* (1790) di Kant (1724-1804), che ritroveremo più avanti nel capitolo dedicato al giudizio (cfr. cap. 6, par. 2). Piuttosto, è il momento di precisare qualcosa di importante, che si dimentica troppo spesso: in senso stretto, Kant non pensa all'arte, ma al bello. O, più esattamente ancora: alla facoltà di giudicare il bello naturale e il bello artistico. In altre parole, la questione che pone Kant non è quella, oggettiva, dei canoni della bellezza, ma quella, soggettiva, del giudizio di gusto sul bello. La prospettiva kantiana – che a partire dalla prima *Critica* è stata chiamata la sua «rivoluzione copernicana» – consiste in effetti nello spostare l'accento filosofico dall'oggetto verso il soggetto. È il soggetto che giudica, ed è a partire da questo giudizio soggettivo, tendente-verso o pretendente-a l'universalità, che il bello si costruisce. La problematica centrale di questa teoria del bello non è quindi cosa è bello, e cosa non lo è, ma piuttosto: cosa succede quando dico di qualcosa: «è bello»? Quali sono le caratteristiche di tale giudizio? Per delineare bene i contorni di una nozione, è sempre meglio distinguerla da nozioni vicine e connesse piuttosto che opporla banalmente al suo contrario. Così, non si comprenderà veramente la nozione di bello che facendola funzionare in opposizione al piacevole e al buono, e non opponendola sistematicamente al brutto:

> Il piacevole, il bello, il buono designano quindi tre diverse relazioni delle rappresentazioni al sentimento del piacere e del dispiacere, in riferimento al quale distinguiamo tra di loro oggetti o modi rappresentativi. Anche le espressioni adeguate a ciascuno di essi, con le quali si designa il compiacimento per essi, non sono le medesime. Si chiama *piacevole* ciò che *diletta* qualcuno; *bello* ciò che gli *piace* senz'altro; *buono* ciò che *stima*, *approva*, cioè in cui pone un valore oggettivo. [...] Si può dire che, tra tutti questi tre tipi di compiacimento, unicamente e solamente quello del bello sia un compiacimento disinteressato e *libero*, dato che nessun interesse, né dei sensi, né della ragione, costringe all'approvazione.

La tripartizione proposta da Kant permette così di praticare alcune distinzioni sottili. Il piacevole diletta nell'interesse dei sensi, e rinvia a ciò che Kant chiama la semplice *inclinazione*. All'altra estremità, il bene o il buono è considerato tale nell'interesse della ragione, e rinvia a una forma di rispetto morale. Tra i due, e per comparazione, solo il bello suscita un giudizio dell'ordine del *favore*, favore che ciascun soggetto è libero di accordare o meno all'oggetto contemplato. Niente e nessuno mi forzerà mai a trovare bello qualcosa, mentre in un certo modo sono prigioniero dei miei sensi come anche vincolato dalla mia ragione. Il favore è la sola soddisfazione libera e disinteressata, così come il giudizio di gusto è il solo ad essere puramente contemplativo. Ciò che dice Kant non è banale: il bello non è il piacevole, cioè si tratta di un altro tipo di soddisfazione (ed è tutto sommato molto vero); il bello non è il buono, cioè si tratta di un altro modo della rappresentazione (il giudizio di gusto non è un giudizio conoscitivo). Ci si rende conto dunque, senza per il momento entrare di più nel cuore del sistema, che la riflessione estetica della terza *Critica* si dedica prima di tutto a definire il giudizio di gusto soggettivo attinente al bello, naturale come artistico. Il problema per Kant è allora, come vedremo, di passare dalla soggettività radicale di questo giudizio a una forma d'oggettività che non sia quella della ragione, in altre parole a una pretesa di universalità che possa poggiare su un vero «senso comune» (in cui ritroviamo d'altronde l'etimologia di estetica).

1.3. Filosofia dell'arte

Passando da Baumgarten a Kant, poi da Kant a Hegel (1770-1831), e semplificando molto, si potrebbe dire che l'estetica si riduce come una pelle di zigrino... Certamente non per quel che riguarda la quantità, poiché è difficile eguagliare le millecinquecento pagine circa dell'*Estetica* di Hegel, ma almeno per quel che riguarda la varietà: ormai non si tratta che di filosofia dell'arte e di una certa storia filosofica dell'arte. Questo, d'altra parte, è ancora oggi il senso più corrente quando si parla di estetica (anche se, logica-

mente, il campo dell'estetica è più ampio di quello della filosofia dell'arte). La delimitazione di questo significato risale al 1818 per l'inizio dei corsi di estetica di Hegel, a Heidelberg e poi a Berlino, e al 1835 per la loro pubblicazione postuma, fatta a partire dagli appunti presi dagli studenti. Ecco le prime righe, particolarmente chiare a questo riguardo:

> Queste lezioni sono dedicate all'*Estetica*; il loro oggetto è il vasto *regno del bello* [...]. Tuttavia il vero e proprio termine per la nostra scienza è «*filosofia dell'arte*», e più specificamente «*filosofia della bella arte*». [...] nella vita quotidiana si è abituati a parlare di un *bel* colore, di un *bel* cielo, di un *bel* fiume, e inoltre di fiori *belli*, di animali *belli* ed ancor più di uomini *belli*; tuttavia si può già senz'altro affermare che il bello artistico sta *più in alto* della natura, sebbene non vogliamo qui discutere in che misura a tali oggetti possa essere attribuita a giusta ragione la qualità di bellezza, e possa in generale il bello naturale esser collocato accanto al bello artistico. [...] *Formalmente* considerando, qualsiasi cattiva idea che venga in mente all'uomo, sta anzi più in alto di qualunque prodotto della natura, poiché in esso è sempre presente la spiritualità e la libertà [Hegel 1976, 5-6].

Vi sono diversi postulati in questo testo che bisogna comprendere e interpretare come tali. Prima tesi: l'estetica si riduce alla filosofia dell'arte (siamo già lontani dalla scienza della sensibilità di cui Baumgarten scriveva meno di un secolo prima). Seconda tesi: il bello artistico è più elevato del bello naturale (siamo lontani anche dalla teoria generale del bello di cui Kant parlava meno di mezzo secolo prima). Queste due tesi sono dei postulati nella misura in cui, definendo fin dall'inizio il loro oggetto, non sono dimostrabili al di fuori di un sistema, che è quello dello stesso Hegel. Poiché è soltanto dal punto di vista del sistema hegeliano che sono vere: la natura è da qualche parte tra la logica e lo spirito, l'arte è il primo momento antecedente alla religione e alla filosofia, e l'uomo stesso vi trova una risposta a un bisogno, quello dello sviluppo della coscienza di sé (cfr. par. 2.1). Senza entrare in questi dettagli, bisogna dunque far risalire a Hegel la specializzazione dell'estetica in filosofia delle belle arti, e anzi oggi, che il bello non è quasi più una categoria, in «filosofia dell'arte» *tout court*.

Siamo dunque divenuti gli eredi di questi successivi significati (ai quali bisognerebbe aggiungere i nomi di Diderot, Lessing, Schiller, ecc.). Tuttavia, ancora oggi, il dibattito non è chiuso. Per molti filosofi, in particolare analitici, l'estetica non si confonde con la filosofia dell'arte. L'estetica è in primo luogo connessa a un'esperienza sensibile in senso ampio, che può essere per esempio quella del bello (del bello artistico come del bello naturale). La filosofia dell'arte, come indica il suo nome, rinvia innanzitutto a una teoria della produzione e della ricezione delle opere nel campo artistico. I confini tra le due non sono evidentemente impermeabili, poiché la filosofia dell'arte ha bisogno dell'estetica per porre i suoi problemi, e l'estetica ha bisogno della filosofia dell'arte per applicarsi alle opere. D'altronde, accade spesso che si usi una parola per l'altra – l'essenziale essendo il fatto che ognuno ci si ritrovi. In breve, c'è una dimensione non-artistica dell'estetica (il bello naturale, l'esperienza di un paesaggio, ecc.), come c'è una dimensione non-estetica dell'artistico (storica, critica, ecc.). In termini logici, ciascun insieme invade il dominio dell'altro, ma la cosa più interessante dal punto di vista filosofico è precisamente la loro intersezione: artistico-estetica. A queste condizioni, qual è la specificità di un approccio filosofico all'arte? Cominceremo delimitando una tale estetica negativamente, dall'esterno, prima di porre qualche limite positivo, dall'interno, se così si può dire. Consideriamo dunque tre determinazioni negative dell'estetica.

2. CIÒ CHE NON È

2.1. L'estetica non è l'arte

Detto in altre parole, il filosofo che si occupa di arte non è un artista. È quasi un'evidenza, ma talvolta, per scoprire i presupposti di una distinzione, vale la pena insistere sugli aspetti più evidenti. Ciò vuol dire per esempio che la riflessione non è la creazione: l'estetica si colloca necessariamente in una sorta di secondo livello, ed eguaglia in questo le altre branche della filosofia generale. L'estetica non è l'arte stessa, così come la riflessione sulla scienza non è la scienza stessa (un epistemologo non è uno scienziato), un filosofo della politica non è un uomo politico, eccetera. Se si crede a questo testo di

Hegel, bisognerà d'altronde dire che, collocandosi la creazione artistica già in una dimensione di secondo livello rispetto alla natura, l'estetica corrisponde in qualche modo a un terzo livello di riflessione:

> Il bisogno universale ed assoluto da cui sgorga l'arte (secondo il suo lato formale) trova la sua origine nel fatto che l'uomo è coscienza *pensante*, ciò che egli fa da sé stesso *per sé*, quel che egli è, e quel che in generale è. Le cose naturali sono solo *in modo immediato* ed *una volta sola*, ma l'uomo come spirito si *raddoppia*, in quanto egli dapprima *è* come la cosa di natura, ma poi è parimenti *per sé*, si intuisce, si rappresenta, pensa, e solo con questo attivo essere per sé è spirito. L'uomo raggiunge questa coscienza di sé in due modi: *prima, teoricamente*, in quanto egli deve nel suo interno divenire cosciente di sé, di ciò che si muove nel petto umano, in esso si agita e preme; ed in generale deve intuirsi, rappresentare ciò che il pensiero trova come l'essenza, deve fissare sé stesso e riconoscere solo sé stesso, tanto in quello che è da lui stesso tratto, quanto in quel che è ricevuto dall'esterno. *In secondo luogo* l'uomo diviene per sé con l'attività *pratica*, in quanto ha l'impulso di produrre e parimenti riconoscere sé stesso in quel che gli è immediatamente dato, in quel che è per lui esistente esternamente. [...] Già il primo impulso del bambino porta in sé questa trasformazione pratica delle cose esterne; il fanciullo lancia delle pietre nel fiume ed ammira i cerchi che si disegnano nell'acqua come opera in cui acquista l'intuizione di ciò che è suo. Questo bisogno passa per i fenomeni più vari fino al modo in cui si produce sé stessi nelle cose esterne, modo che è presente nell'opera d'arte [Hegel 1976, 39-40].

Dal bambino che getta le pietre nel fiume e ammira i cerchi che si formano nell'acqua all'artista non c'è dunque che un passo. Questo passo è quello dell'uomo che si distingue dalla natura con l'attività pratica: egli ne fa un oggetto nel quale può riconoscere sé stesso. Ma la coscienza di sé si acquisisce anche in modo teorico («in quanto egli deve nel suo interno divenire cosciente di sé»): il bisogno universale d'arte spinge l'uomo a prendere coscienza del mondo sia esteriore sia interiore. Secondo questa prospettiva, l'estetica appare come la teoria necessaria di una pratica essa stessa necessaria, e altrettanto si allontana dalle cose della natura immediata. In ogni caso, l'uomo dell'estetica non è dentro il «fare», dentro la spontaneità della creazione; talvolta, senza dubbio, può rimpiangerlo, ma non si dovrebbe credere per questo che tutti gli estetologi siano degli artisti frustrati... L'estetologo è dentro il «pensare», ha uno sguardo diverso, distaccato, sul lavoro dell'artista; nella sua maniera, cerca di comprendere il sentimento di bellezza – la sua stranezza, il suo fascino – che gli procura l'opera d'arte. L'essenziale, nella filosofia dell'arte, passa dunque attraverso il linguaggio, a differenza degli altri medium utilizzati dalle forme artistiche (a eccezione della poesia). Su questo vale la pena insistere: passando dall'arte all'estetica si cambia quasi sempre non soltanto il livello di discorso, ma anche il sistema di segni. Chiaramente, se la musica è un sistema di segni a tutti gli effetti (il «linguaggio» musicale non è esattamente un linguaggio), il discorso estetico sulla musica la farà passare dentro un altro sistema di segni che è quello del linguaggio *tout court*. Per pensare la musica, si parla, si scrive sulla musica, non si suona della musica. Idem per le arti plastiche: parlare di un quadro significa sempre, per l'appunto, *parlare*, e non dipingere un altro quadro. Soltanto nel caso dell'arte del linguaggio (poesia, letteratura, ecc.), dunque, l'estetica resta nello stesso sistema di segni dell'opera, fatto che, del resto, ha contribuito a valorizzare la poesia come arte suprema per molti secoli.

Questa regola (il filosofo che si occupa di arte non è un artista) ha certamente delle eccezioni che la confermano. In primo luogo, colui che ha sempre rivendicato il suo essere «filosofo-artista» (cfr. cap. 3, par. 2.2), alla ricerca del grande stile nella sua stessa scrittura, al di là delle sue prime composizioni musicali all'età di diciassette anni: Nietzsche (1844-1900) naturalmente, di cui ci resta ancora qualche partitura, e che volle per molto tempo essere riconosciuto come l'eguale di Wagner, prima di divenire il filosofo anti-wagneriano che conosciamo. Risalendo al XVIII secolo, non si dimenticherà che si può essere allo stesso tempo l'autore del *Contratto sociale* e il compositore di *L'indovino del villaggio*. Certo, anche in questo caso, Jean-Jacques Rousseau è rimasto più celebre per le sue teorie politiche che per aver scritto l'aria «J'ai perdu mon serviteur», ma dopotutto nel 1752 era più conosciuto per questo che per quello, ed era allora più musicista che filosofo. Più in generale, si dice anche che un buon numero di scrittori può avere delle affinità con le arti plastiche; si tratta del resto, all'origine dello stesso gesto *grafico*, di tracciare una lettera o una forma sulla carta (e non c'è che una sola parola in greco, *gráphein*, per dire allo stesso tempo scrivere e disegnare). Lo stesso Roland Barthes non esitava a mostrare le sue ricer-

che grafiche di una scrittura immaginaria. Detto questo, l'essenziale rimane: quand'anche l'arte e la filosofia dell'arte si ritrovassero eccezionalmente nello stesso individuo, corrispondono per la maggior parte del tempo a due attività distinte, che si situano su due piani mentali e fisici essi stessi distinti. Infine, il semplice buon senso ricorderà che per poter parlare di un'arte occorre praticarla almeno un po': così Rousseau per la musica, Nietzsche per la poesia, e Barthes per le arti plastiche.

2.2. L'estetica non è la storia dell'arte

Detto altrimenti, sempre nel senso ristretto in cui è intesa qui l'estetica, il filosofo che si occupa di arte non è uno storico dell'arte. La distinzione è chiara, ma forse meno evidente della prima (tra filosofo e artista), per la buona ragione che riguarda adesso due discipline dello stesso rango. Accade ancora di frequente che si confondano queste due branche sorelle – e talvolta sfortunatamente sorelle nemiche – della teoria dell'arte. Per semplificare, si potrebbe dire che lo storico dell'arte si dedica per definizione a un periodo (non si può essere specialisti di tutto, e se si conoscono bene gli inizi dell'arte moderna, è logico lasciare ad altri le competenze sull'arte antica); per contro, innanzitutto l'estetologo non si dedica a un periodo ma a una questione o a una serie di questioni (anche se lavora su Kant, filosofo del XVIII secolo, si occuperà prima di tutto della questione del giudizio di gusto fino ad oggi). Secondo Étienne Souriau, l'estetica può così definirsi come «il lavoro scientifico che si sforza di riunire le conoscenze suscettibili di generalità che possiamo avere sull'arte. Queste parole, suscettibili di generalità, servono a distinguere l'estetica dalla storia dell'arte, che studia i fatti singolari nella loro stessa singolarità» [Charles 1993, 5]. Dunque, non sta all'estetologo determinare i grandi periodi della storia dell'arte, sapere esattamente quando questo e quel quadro è stato dipinto, né in quali condizioni, eccetera. Certo, l'estetologo non fa professione di astoricismo, o di antistoricismo, sa che l'arte ha una storia, ma è interessato più frequentemente alle nozioni-chiave che alle date o alle cifre. Sa anche che le nozioni stesse hanno una storia (si può sempre fare una storia dell'estetica, così come c'è una storia della storia dell'arte), ma alla fine privilegia il concettuale sul fattuale.

Diversamente da quanto avviene in Francia, dove di solito l'estetica appartiene ai Dipartimenti di Arti plastiche, in Italia l'estetica è una disciplina che fa parte tradizionalmente dei Dipartimenti di Filosofia, e si insegna nei corsi di studio filosofici. Oltre a ciò, essa rientra di solito nel curriculum dello studente di storia dell'arte, di lettere e di discipline dello spettacolo, e negli ultimi anni è sempre più presente anche nei nuovi corsi di comunicazione, moda e design.

Si noterà, incidentalmente, una specificità della storia dell'arte, almeno dal punto di vista dell'estetica. In fondo, la storia dell'arte non ha niente a che vedere con una storia delle scienze. Poiché la storia delle scienze tratta di un *progresso* manifesto (quello di una concatenazione di scoperte, di un'assunzione di una verità scientifica, anche se un tale progresso non è lineare, e se ha incontrato numerosi ostacoli epistemologici), mentre la storia dell'arte lavora a partire da un'*evoluzione*, da un semplice cambiamento (senza la connotazione positiva o positivista legata all'idea di progresso). La differenza non è poca, e sta al filosofo notarla o almeno adottare un'attitudine filosofica che la consideri: propriamente parlando, non c'è «progresso» in arte. Non bisogna confondere progresso tecnico (le tecniche di rappresentazione, per esempio) e progresso artistico: il primo esiste senza dubbio, il secondo certamente non esiste. È così che la scienza traccia una storia logica, e l'arte una creazione personale. Se Newton non fosse nato, la sua teoria, verosimilmente, sarebbe stata prima o poi scoperta sotto un altro nome; ma se Rembrandt non fosse nato, non avremmo mai avuto altri quadri uguali. Da Lascaux a Tàpies, da François Villon a L'Oulipo, da Guillaume de Machaut a Pascal Dusapin, l'arte si è certamente evoluta, ma non è progredita: in arte, per fare «meglio», bisogna fare *altrimenti*...

Anche a questa regola (il filosofo che si occupa di arte non è uno storico dell'arte) si possono sempre trovare numerose eccezioni. La più importante, e quella che suscita ancora il più gran numero di fraintendimenti, è senza dubbio quella che porta il nome di Hegel. Hegel è in effetti la tipica figura del filosofo dell'arte che si vuole nello stesso tempo storico dell'arte, giacché arriverà a produrre una sua propria storia dell'arte, in funzione dell'inclusione logica all'interno del suo sistema filosofico. La famosa cronologia Arte simbolica-Arte classica-Arte romantica (o ancora, sotto forma di esempi: Arte egizia-Arte greca-Arte cristiana), non è che una ramificazione della

triade Arte-Religione-Filosofia, che è essa stessa esito della triade fondamentale Logica-Natura-Spirito, che a sua volta non è che un'immagine dello schema triadico generale dell'in sé e del per sé, eccetera. Hegel, dunque, si occupa dell'arte soltanto nella misura in cui è un momento del divenire spirituale che la oltrepassa. Propriamente parlando, il lavoro di Hegel non rientra nel campo della storia dell'arte, ma costituisce in sé stesso una particolare storia filosofica dell'arte, all'interno di un sistema già costituito – il che è molto diverso. L'altra eccezione, simmetrica, se così possiamo dire, concerne tutti gli storici dell'arte di formazione che scelgono di fare un passo verso l'estetica, per l'orientamento delle loro ricerche e la nuova ampiezza del loro interrogarsi: ciò che si chiama, in modo significativo, la storia dell'arte «filosofante». In questo caso non c'è nessuna figura così esemplare come quella di Hegel, ma una costellazione di pensieri che sono altrettante appassionanti prospettive per chiunque si interessi di arte: attraverso differenti generazioni, Erwin Panofsky o Aby Warburg, Hubert Damisch o Georges Didi-Huberman sono la prova costante che estetica e storia dell'arte possono andare d'accordo.

2.3. L'estetica non è la critica d'arte

In altre parole, l'estetologo non è un «critico». Questa ultima determinazione negativa permetterà di eliminare gli ultimi fraintendimenti – almeno lo speriamo... Come l'estetica, la critica d'arte è nata a metà del XVIII secolo, nel momento in cui i primi *Salons* diedero l'occasione di esercitare «in diretta» il proprio giudizio di gusto (cfr. cap. 6, par. 1.1). Cosa fa dunque il critico d'arte? Giudica, valuta, paragona, difende, condanna, parla, scrive, ed è pagato per questa attività che è il suo primo o secondo mestiere. Lo stesso Diderot conosce perfettamente la differenza tra la redazione dei suoi *Salons*, dove incensa Chardin e demolisce Boucher, e la redazione della voce «Genio» per l'*Enciclopedia*, in cui non è citato nessun nome contemporaneo. Contrariamente a ciò che talvolta si vorrebbe far credere, il proposito del filosofo che si occupa di arte non è dunque esattamente emettere dei giudizi di valore, istituire o capovolgere una gerarchia, in una parola, dire «questo è meglio di quello». Sarà piuttosto, prendendo la questione ad un

altro livello, sondare il valore del giudizio di valore, gerarchizzare la stessa gerarchia, e dunque domandarsi *perché* diciamo che questo è meglio di quello. In altri termini, ciò che interessa all'estetologo non è il «buon gusto», ma il *gusto tout court*; non è questo o quel genio, è piuttosto ciò che fa *il* genio; non è il fatto che tale o talaltra opera d'arte ha valore, quanto comprendere in che cosa l'arte stessa è un valore.

In questo modo l'uomo dell'estetica spera di sfuggire al *páthos* di una certa critica d'arte, che non può esprimersi che per invettive ed è incapace di prendere un po' di distanza rispetto all'immediatezza di una situazione. Dovendo citare qui un esempio recente, è evidente la differenza tra la presa di posizione patetica adottata da certi critici d'arte nel momento della «crisi dell'arte contemporanea» e quella scelta da Yves Michaud nella sua opera omonima. Come dichiara egli stesso nell'incipit,

> questo libro tratta di un episodio recente e sempre attuale della storia culturale francese, la polemica sul valore dell'arte contemporanea alla fine del XX secolo. Non ho esitato a esaminare nei dettagli i fatti e le argomentazioni per fondare le mie analisi. Allo stesso tempo, malgrado l'aspetto empirico che potrebbe scoraggiare chi vuole entrare subito nel vivo del dibattito, si tratta di un'opera di filosofia che si sforza di oltrepassare il livello delle diverse argomentazioni per mostrare una veduta d'insieme della crisi e analizzare il suo significato. Si tratta dunque di un intervento filosofico in un dibattito animato: mi sembra che la sola possibilità per la filosofia sia di lasciare il recinto delle trite discussioni accademiche [Michaud 1997, 1].

Di nuovo, quali sono qui le eccezioni che confermano la regola? Possiamo dire che l'estetologo e il critico d'arte si riuniscono in modo sintomatico nella figura esemplare di Clement Greenberg. In effetti, se si sceglie di vedere in lui soltanto un estetologo, si trascura il fatto che ha difeso ardentemente, e anche dogmaticamente, una certa tendenza della pittura americana del secondo dopoguerra, incarnata nella persona e nell'opera di Jackson Pollock. Simmetricamente, se si sceglie di vedere in lui soltanto un critico parziale, si trascura il fatto che questa critica è fondata su solidi principi estetici: la logica dell'arte pittorica è di andare verso la sua essenza, in tutta la purezza del suo mezzo, e dunque di occupare tutta la tela (*all over*) nella

sua stessa «pianezza» (*flatness*), eccetera. Una simile ambiguità, sebbene meno marcata, si ritrova oggi in Arthur Danto, in primo luogo professore di filosofia in una università americana, ma anche critico di «The Nation», che non ha esitato a sostenere Warhol fin dalla sua prima esposizione dei *Brillo Boxes* presso la Stable Gallery a New York nel 1964. Considerarsi un filosofo dell'arte non ha dunque mai impedito a nessuno di dichiarare delle preferenze. Semplicemente, si può ragionevolmente sperare che le preferenze in questione siano un po' più lucide di altre, e soprattutto meno dipendenti dalle fluttuazioni del mercato, così come dalla notorietà o da altre influenze. Normalmente, e contrariamente al critico, l'estetologo non ha nulla da guadagnare nel difendere un artista piuttosto che un altro; in base al modo post-kantiano della pretesa all'universalità del giudizio di gusto, egli, tutto sommato, vuole soltanto che il suo piacere sia condiviso... Consideriamo ora tre determinazioni positive dell'estetica.

3. CIÒ CHE È

3.1. L'esperienza estetica

Piuttosto che «ciò che è» sarebbe meglio dire «ciò che può essere», dato che le definizioni di estetica sono innumerevoli. Tuttavia, hanno almeno un punto in comune: tutte, o quasi, partono dall'esperienza. «Esperienza estetica» è un'espressione spesso usata a sproposito, ma è quella che corrisponde meglio a un sentimento estetico originario e fondamentale (in cui ritroviamo l'etimologia di *aísthesis*, sensazione). Nel sentimento estetico qualcosa che può essere percepito dai sensi mi si offre sotto forma di un'esperienza vissuta e complessivamente ricca. Questa esperienza può essere vissuta a livelli diversi, a partire dal semplice piacere di un'armoniosa sistemazione di forme e colori in una casa, per esempio, fino all'autentica *commotion* sentita da André Malraux di fronte al retablo di Issenheim. A questo riguardo l'esperienza estetica è specifica e insostituibile e il proposito della filosofia, al di là della sensazione, consiste nel tentare di renderne ragione.

Tutto nasce dunque dal rapporto di un soggetto con qualcosa che lo colpisce, che egli trova bello, o che pensa sia arte. A questo punto, ogni lettore dovrà poter fare lo sforzo di alzare gli occhi da questa pagina stampata e di prendere sul serio (!) ciò che ho appena detto... Vediamo, dunque: che cosa colpisce *voi*, che cosa *voi* trovate bello, che cosa *voi* pensate che sia arte? Vi direte forse: queste parole sono vaghe, e rinviano a esperienze troppo differenti per essere veramente pertinenti. Forse non trovate alcuna risposta... Allora, voi, «soggetti», concentratevi su un «oggetto» mentale. Si può trattare di molte cose, è sufficiente scegliere: un viso che vi colpisce in modo particolare (anche e soprattutto se non è esattamente «bello» secondo i comuni criteri di bellezza, ma «bello» per voi nella misura in cui vi commuove, anche se non sapete esattamente perché), un paesaggio (l'oceano, quell'oceano, quella parte di oceano), o meglio ancora, anche se non è sullo stesso piano, un'«opera», riconosciuta o meno come «opera d'arte», in ambito pittorico, musicale, poetico, cinematografico, ecc. (ognuno faccia funzionare ciò che Malraux chiama il suo «museo immaginario», che oggi si potrebbe chiamare una «mediateca immaginaria»). Una volta (ri)trovato l'oggetto, è possibile che questo solo pensiero in forma di ricordo faccia scattare in voi qualcosa come un sentimento singolare, anche se non si è in presenza dell'oggetto. Cosa succederebbe dunque se l'oggetto fosse presente...

Come abbiamo detto prima a proposito di Kant, ma in un altro contesto, l'estetologo cerca insomma di comprendere cosa un essere umano vuole dire quando dice di qualcosa: «è bello». Anche qui, ciò che è in questione per l'estetica filosofica non è *ciò che* noi troviamo bello, ma *il fatto stesso* che lo troviamo bello – questo piacere variabile ma incomparabile del sentimento della bellezza. Va da sé che la parola «bellezza» non è intesa qui nel senso canonico della bellezza classica, ma come ciò che è in grado di far scattare in un soggetto una forma di esperienza estetica – come la «bellezza convulsiva» di André Breton. Se accettiamo questo significato, anche il non bello può essere «bello», come la non arte è sempre «arte». In assenza di un'altra parola, occorre mettere in atto una sorta di circolo: l'esperienza estetica rinvia al «bello», come il bello rinvia all'esperienza estetica. Ma, dopotutto, le altre determinazioni non implicavano esse stesse la presenza di un sentimento estetico? Non sempre per lo storico dell'arte, forse, ma per il critico certamente. Di conseguenza, questo primo criterio è necessario e non sufficiente: non è sufficiente per definire la specificità dell'approccio estetico.

3.2. La distanza estetica

All'esperienza deve seguire la distanza, la quale permette di inquadrare il sentimento provato nel suo contesto, ed eventualmente di arricchirlo con altri riferimenti, senza per questo perderlo. Bisogna liquidare un'idea acquisita, quella secondo cui meno se ne sa, più si è in grado di sentire vivamente. Il sapere impedisce il sentire. È esattamente l'inverso, dato che le due cose non sono sullo stesso piano, ma funzionano in qualche modo sul modello dei vasi comunicanti. Il sapere giunge ad affinare il sentire, il sentire ci rinvia al desiderio di sapere. Un commento a un testo non ha mai ucciso un testo, un'analisi di un'opera non ha mai ucciso un'opera. Nessuna opera è riducibile a un discorso, c'è sempre qualcosa di irriducibile in essa, ma nello stesso tempo ogni opera invoca questo discorso, che la mette in corrispondenza con le altre opere. Certo, si può sempre voler rimanere al sentire, ma allora occorre dire addio all'estetica, accontentarsi di poco. Un pittore come Mondrian, per esempio, può essere maggiormente apprezzato – cioè anche maggiormente sentito – quando si conosce qualche principio del neoplasticismo e si è capaci di mettere la sua produzione in prospettiva, in rapporto agli astrattisti suoi contemporanei come Kandinskij o Klee. Anche un musicista come Miles Davis, per esempio, può essere ascoltato in modo migliore quando si sa che ha attraversato quasi tutti gli stili musicali nel corso di mezzo secolo di musica e si possono comparare i suoi periodi acustico ed elettrico, le sue registrazioni in quartetto, in quintetto o con l'orchestra, con o senza John Coltrane, con o senza Bill Evans, eccetera. In breve: ognuno potrà trovare al riguardo i propri esempi.

All'esperienza si accompagna dunque un desiderio di generalità che sembra mettere provvisoriamente a distanza l'opera – ma è per meglio ritrovarla, laddove acquista tutto il suo senso. L'estetica qui si congiunge con la pratica della filosofia stessa. Se è vero che la filosofia, in generale, parla di ciò che fanno gli uomini, cerca di comprendere come e perché gli uomini fanno ciò che fanno, allora l'estetica (sempre nel senso della filosofia dell'arte) cerca di comprendere come e perché gli uomini fanno qualcosa come l'*arte*, e amano tanto fruirne... In un certo senso, tutti sanno che la filosofia è perfettamente inutile, che non serve a niente: se la filosofia non esistesse, gli

uomini continuerebbero a fare ciò che fanno – semplicemente, senza sapere ciò che fanno. Evidentemente, si può dire altrettanto dell'estetica. Ma in ultima analisi, questo è senza dubbio l'elemento principale che l'arte e la filosofia hanno in comune: essere profondamente inutili, almeno alla luce delle preoccupazioni utilitaristiche immediate – cioè anche profondamente utili, a lungo termine... Strettamente parlando, un libro di filosofia o un quadro o una musica o un film non servono a niente – e nondimeno, non si vive meglio grazie a loro? È dunque un'evidenza che tutto il pensiero implica un indietreggiamento, una distanza in rapporto all'azione utilitaristica (quello che i greci già chiamavano *theoría* contro *práxis*). Questa meditazione filosofica applicata all'arte è, insomma, ciò che qui chiamiamo estetica. E questa distanza estetica è anche, talvolta, una maniera di rapportarsi al mondo stesso. Ma, dopotutto, le altre determinazioni non implicavano anch'esse una tale distanza? Non il critico d'arte, certo, ma lo storico dell'arte? Di conseguenza, questo secondo criterio è a sua volta necessario e non sufficiente.

3.3. L'interrogazione estetica

In estetica la messa in prospettiva deve infine accompagnarsi ad una «problematica». Questo termine un po' barbaro, ma riconosciuto dal dizionario, significa semplicemente che bisogna mettere la distanza stessa sotto forma di problema. Non ci sono aneddoti per l'estetica, ma soltanto problemi. Per esempio, non si tratta di sapere se Picasso ha utilizzato o meno una maschera Mahongwé del Congo per dipingere *Le signorine di Avignone* nel 1907 (anche se è una questione effettivamente appassionante), si tratta di domandarsi: perché l'arte del primo Novecento sente il bisogno di richiamarsi a un altro genere di figurazione? E come si passa da una scultura africana alla pittura occidentale? Che tipo di relazione con l'altro e con l'altrove è in gioco? Anche qui, una reazione comprensibile consisterebbe nel dire, in forma di obiezione: in arte, non ci sono problemi, ma solo soluzioni. L'artista crea, ecco tutto. Forse che Picasso stesso non diceva «non cerco, trovo»? Ma il punto di vista dell'estetologo non è il punto di vista dell'artista, e l'uno non è meglio dell'altro, se accettiamo l'idea che ogni opera sfugge per definizione al suo autore. Poiché il punto di vista dell'estetologo consiste

precisamente nel cogliere delle linee di forza, nell'interrogare delle linee di vita, in una parola, nel rendere intelligibile il sensibile.

La problematizzazione è dunque all'opera in tutti i settori dell'estetica. Ogni opera degna di questo nome (cfr. cap. 4) risponde in qualche modo a un problema estetico di creazione, al quale trova la sua soluzione: il *Nudo che scende le scale* di Duchamp (1912) risponde (tra gli altri) al problema «come raffigurare il movimento?», mentre l'anno successivo il primo *ready-made* dello stesso artista risponde (tra gli altri) al problema posto dallo stesso quadro (la pittura retinica è ancora possibile?), mentre a sua volta la *Sposa messa a nudo dai suoi scapoli* (1915-23) risponde in qualche modo alla questione: che fare durante e dopo i *ready-mades*?... E si potrebbe continuare così a lungo (fino a Buren che pone a Duchamp la questione da lui lasciata in sospeso, quella del luogo di presentazione dell'opera, e oltre). La problematizzazione all'opera fa sì che spesso si tenga conto di più arti parallelamente: per restare nello stesso anno, c'è una così stretta relazione tra la musica atonale poi seriale e la nascita dell'astrazione nel 1910, che è difficile non farsi domande quando ci si interessa di Schönberg come di Kandinskij. Più in generale, l'attitudine dell'estetologo consiste nel fuggire le false evidenze, interrogandole dall'interno. Per esempio, quando si domanda cos'è un'opera d'arte, si trovano spesso risposte del tipo: è una maniera di sentire, un modo di esprimersi, è ciò che ha voluto dire l'artista a partire dal suo vissuto, in breve, un'opera è uno stato d'animo in un dato momento, è sempre necessariamente l'espressione di un sentimento, di una personalità, eccetera. Ora, tutto ciò non è falso, ma estremamente incompleto, e curiosamente datato, poiché non è che un luogo comune romantico. Storicamente, vi sono molti periodi artistici in cui il problema dell'arte è tutt'altro che quello dell'individuo che si esprime (dall'arte dell'icona all'arte concettuale...). Statisticamente e geograficamente, vi è una quantità di esempi di arte (greca, bizantina, indù, islamica) in cui la personalità dell'artista non gioca quasi nessun ruolo. Al contrario, perfino: non si tratta di esprimere sé stessi, ma di esprimere tutto ciò che non è il sé – il mondo, il divino, il sacro... Creare non è sempre di più che esprimersi?

Come conclusione, ma anche come inizio per le pagine che seguono, possiamo utilizzare qualcuno dei temi recentemente proposti all'esame per l'insegnamento della filosofia. Si vedranno così i punti chiave di questo primo capitolo, e si vedrà anche più chiaramente a cosa corrisponde l'esigenza di problematizzazione. Un tema come «L'artistico e l'estetico» rinvia evidentemente alla distinzione operata tra una filosofia dell'arte in senso stretto, a partire da Hegel, e un'estetica in senso largo, a partire da Baumgarten. Da qui la problematica possibile del loro rispettivo campo d'azione, nello spazio: l'estetico (al maschile, aggettivo sostantivato) include tutto ciò che è artistico, oppure c'è un artistico che sfugge all'estetico così come c'è un estetico che sfugge all'artistico? Si ritroverà allora la prospettiva implicitamente kantiana di un altro tema, intitolato «Il bello naturale e il bello nell'arte», senza dimenticare la sfumatura del «piacevole». Ma la stessa problematica è ugualmente possibile nel tempo: se l'estetico designa la riflessione sull'artistico, allora l'estetico viene dopo l'artistico (caso più frequente, in funzione della necessaria distanza: nel 1961, data di pubblicazione del suo *L'occhio e lo spirito*, Merleau-Ponty non parla di Fluxus, ma di Cézanne...), oppure ci sono dei casi in cui, a monte, l'estetico influenza l'artistico (numerosi artisti oggi continuano a riferirsi al pensiero di Gilles Deleuze)? Nello stesso ordine di idee, porre la questione della «esperienza *artistica*», significa mettere deliberatamente l'accento sull'artista creatore, su un'esperienza forte di creazione, a paragone con l'espressione consacrata di «esperienza estetica», che rinvia al fruitore e che non si limita all'ambito dell'arte. Ma un altro tema domanderà parallelamente: «Parlare di creazione nell'arte è giustificato?», invitando dunque a diffidare delle connotazioni della parola «creazione», riservata in origine alla creazione divina, dato che la creatura non può creare. Allo stesso modo, ciò che rende un argomento di estetica e non di storia dell'arte la questione «Ci sono delle rivoluzioni artistiche?» è l'attenzione rivolta alla parola rivoluzione, e il fatto stesso di domandarsi se una tale cosa esiste, in rapporto alle due nozioni distinte di progresso ed evoluzione. Nel qual caso ci si dovrebbe evidentemente interrogare sulle eventuali differenze tra le discipline artistiche, domandandosi per esempio se una rivoluzione nelle arti plastiche ha lo stesso senso che una rivoluzione poetica. Da qui, la cruciale questione della pluralità delle arti, che si trova spesso sotto la forma: «L'arte e le arti», o «Perché ci sono più arti?», e che ritroveremo qui sotto il titolo «Il paragone» (cfr. cap. 5). Un certo numero di temi scelgono infine di affrontare degli argomenti apparentemente molto concreti, ma che possono sfociare in una grande astrazione, ciò che è anche uno dei piaceri della ri-

flessione estetica, riallacciandosi a tutti i sensi possibili dell'etimologia: «La mano», «Il gesto», «Il ritratto», «I cinque sensi» (cfr. cap. 5, par. 2.3), «Lo stile» (cfr. cap. 3, par. 2.2.3 e cap. 5, par. 3.2.2), eccetera.

La lista non è esaustiva, e sarebbe noioso prolungarla ancora. Semplicemente, questa profusione di temi o questioni suggerisce tutta l'estensione possibile della riflessione estetica. L'estetica come disciplina autonoma è nata con Baumgarten, ha vissuto in particolare attraverso Kant ed Hegel e, a meno di credere con qualcuno alla tesi della morte dell'arte, sarà difficile credere oggi alla fine dell'estetica [«Magazine littéraire» 2002, 55-56]. Al limite, non c'è mai stata tanta estetica come oggi, sia nel senso della cosmetica, sia nel senso che non c'è mai stata così tanta arte, o perlomeno volontà di arte, né tante teorie dell'arte, o perlomeno discorsi sull'arte – a tal punto, del resto, che non c'è più arte senza discorsi. Ognuno, dunque, deve farsi strada in questa esuberante proliferazione di pratiche e teorie. Speriamo semplicemente che questo libro possa servire per orientarsi.

CAPITOLO 2

L'imitazione

La questione dell'imitazione non riguarda tutte le arti allo stesso livello. A partire dal XVIII secolo, è invalso l'uso di definire «arti imitative» le arti plastiche come la pittura e la scultura (ma non l'architettura, e a ragione). A un livello inferiore, la poesia (la letteratura in senso ampio) è stata considerata per molto tempo un'arte imitativa, nella misura in cui aveva la funzione di suggerire attraverso il linguaggio delle scene reali o immaginarie (così la poesia epica). A un livello ancora inferiore, la musica è un'arte imitativa soltanto in un senso molto ristretto: sia facendo riferimento alla dottrina greca dell'*éthos* (come in certe musiche arabe o indiane), per la quale a un modo o a un ritmo è associato uno stato d'animo; sia pensando alla musica detta concreta, che non esita a utilizzare o riprodurre suoni del mondo reale. Ma al di là di queste eccezioni, la musica è un'arte «autonoma» rispetto alla realtà, nel senso che non ha mai provato a imitare direttamente, contrariamente alle arti dette imitative, che hanno avuto questo obiettivo o funzione per molti secoli. In altri termini, se c'è una tradizione di *trompe-l'œil* in pittura, non esiste il «*trompe-l'oreille*» in musica.

Nondimeno, l'imitazione resta una delle questioni più classiche dell'estetica generale, per la buona ragione che ci fa risalire alle origini del pensiero occidentale, attraverso il concetto greco di *mímesis*. Questo concetto è fondamentale per l'estetica, poiché si trova al centro del primo pensiero greco sull'arte, o perlomeno di qualcosa che non veniva ancora chiamato così: in effetti, non c'era un'unica parola per dire «arte», ma una medesima parola, *téchne*, che designava allo stesso tempo l'arte, il mestiere, il saper

fare, la tecnica... E i filosofi greci non possono parlare di «arte» o «tecnica» che facendo appello a un unico concetto per pensare tutte le «arti», quello di *mímesis*. Questo termine, da cui derivano le parole «mimo» e «mimetico», si sente dunque tanto in pittura e in scultura quanto in poesia e in musica. Per esigenze d'esposizione, ci concentreremo sulle arti imitative in senso stretto, facendo all'occorrenza riferimento alle altre arti.

Imitare, significa tentare di riprodurre l'apparenza di qualcosa con dei mezzi specifici. In questa definizione, volutamente molto ampia, si può includere la quasi totalità della produzione pittorica fino al XIX secolo, e più precisamente fino all'invenzione della fotografia (Niépce intorno al 1822, poi Daguerre nel 1839), e del cinema (1895 per il muto, 1927 per il parlato). La nascita dei mezzi tecnici di riproduzione *diretta* del reale (la luce fissa un'immagine sulla lastra fotografica) ha evidentemente trasformato la visione della pittura come arte. La questione che il concetto di *mímesis* pone all'arte è dunque la seguente: la funzione dell'arte risiede nell'imitazione della realtà esterna? In altri termini, l'artista deve «copiare» il reale? Se sì, esistono più modi di imitazione, così come vi sono differenti tipi di raffigurazione (dal semplice *trompe-l'œil* fino al complesso cubismo e oltre)? Se no, quali altre funzioni dell'arte si possono indicare? Tutte queste questioni erano già presenti nel pensiero greco...

1. NASCITA DELLA «MÍMESIS»

Perché questo termine greco: μίμησις? Poiché non c'è una sola traduzione possibile, ma ce ne sono diverse, tra imitazione e rappresentazione, e poiché le origini delle nostre concezioni del bello e dell'opera d'arte sono qui. Senza voler esagerare, occorre riconoscere che in Grecia, verso il V-IV secolo a.C., è accaduto qualcosa che mette in gioco la stessa civilizzazione occidentale. Di fatto, l'arte e la filosofia nascono insieme, ma coesistono sulla base di un incredibile malinteso: il più grande filosofo dell'epoca critica, e condanna, l'arte della sua epoca. O piuttosto una certa arte: l'arte della *mímesis*, dell'imitazione, del *trompe-l'œil*, dell'illusione. Resta da vedere come e soprattutto perché, senza essere noi per primi a condannare *a priori* la condanna di Platone.

1.1. La teoria platonica dell'imitazione

1.1.1. Platone e l'arte del suo tempo

È opportuno innanzitutto collocare le cose nel loro contesto. Platone (428-348 a.C.), ateniese, conosceva il Partenone, terminato poco prima della sua nascita. Conosceva necessariamente anche la scultura e la pittura del suo tempo, la musica (la *mousiké* greca comprende la poesia e la danza), ma anche l'arte egizia alla quale fa talvolta riferimento. In termini di storia dell'arte, Platone è dunque contemporaneo dell'arte greca detta classica (dopo la geometrica e l'arcaica, prima dell'ellenistica), di cui gli esempi più famosi, oltre al già citato Partenone, sono l'*Auriga di Delfi*, il *Discobolo*, l'*Apollo del Belvedere*, eccetera. Non potendo trattare tutte le arti, occorre fare una scelta: sarà quella della pittura. La scelta non è dettata dalla quantità di documenti che restano – al contrario, a parte qualche rara eccezione poco significativa, quello che possiamo conoscere della pittura greca ci viene dalle copie presenti nelle ville romane di Pompei, del I secolo d.C. –, ma dall'importanza che Platone conferisce, anche in negativo, alla pittura del suo tempo.

Tutte le opere dei più grandi pittori dell'antichità greca (Zeusi, Parrasio, Apelle) sono andate perdute. Ma sappiamo attraverso testimonianze scritte (in particolare il libro 35 della *Storia naturale* di Plinio) che sono loro ad aver rivoluzionato l'arte della pittura: nell'epoca arcaica, non c'erano né rilievo delle forme, né espressione della profondità. I greci dell'epoca classica sono i primi, infatti, a dominare il codice rappresentativo del rilievo dei contorni attraverso il gioco della luce e delle ombre, tipico della resa delle forme in rilievo, al contrario delle piatte figure egizie; così come la tecnica dello scorcio (per esempio per la rappresentazione di un piede di fronte e non di profilo) grazie alla quale il corpo è reso non soltanto nei suoi contorni, ma nel suo volume. Questo doppio codice, rilievo e scorcio, avrà un'importanza fondamentale in tutti gli ulteriori sviluppi dell'arte occidentale. Questo codice, d'altronde, ha un nome: la schiagrafia (letteralmente «traccia dell'ombra» in greco, o insieme delle tecniche del *trompe-l'œil*). Alle origini mitiche della pittura occidentale, c'è dunque l'imitazione, che funziona come illusione. Le

leggende abbondano: si dice che Zeusi avesse dipinto dei grappoli d'uva così somiglianti che gli uccelli andavano a beccarli. Si organizzò allora un concorso tra i migliori pittori dell'epoca: Parrasio, rivale di Zeusi, l'invitò nel suo atelier. E quando Zeusi stesso volle sollevare un velo che ricopriva un quadro, si accorse che il velo era dipinto. L'uva dipinta inganna gli uccelli; il velo dipinto inganna l'altro pittore... Un'altra leggenda, che riguarda questa volta il pittore Apelle, mette l'accento non più sull'inganno in sé ma sul ruolo della buona sorte nella riuscita della *mímesis*. Sesto Empirico racconta: «un giorno, volendo rappresentare in un quadro un cavallo con la schiuma alla bocca, egli ci rinunciò furioso, e gettò sulla pittura la spugna con la quale asciugava il suo pennello; ciò ebbe come effetto di lasciare una traccia di colore che imitava la schiuma del cavallo»...

Dunque, Platone scrive nell'epoca in cui la schiagrafia ha raggiunto il suo apogeo. C'è in un certo senso una disputa *ante litteram* degli antichi contro i moderni, cioè degli egizi e degli antichi greci (dai codici immutabili e non illusionistici) contro la *mímesis* dei moderni. Come suggerisce Ernst Gombrich, sarebbe per noi come immaginare, sul modello del *Treno che entra nella stazione di La Ciotat* dei fratelli Lumière (1895), che aveva fatto indietreggiare dallo spavento i primi spettatori, «il brivido e la violenta sorpresa che le prime immagini illusionistiche devono aver suscitato, allorché apparvero sul palcoscenico o sulle pareti delle case greche. C'è motivo di credere che ciò non sia avvenuto prima dei tempi di Platone, per cui la sua polemica contro gli inganni della pittura sarebbe una polemica contro l'arte moderna» [Gombrich 1965, 156].

1.1.2. La «mímesis» secondo Platone

Secondo Platone, la parola designa l'*imitazione della natura* nel senso proprio del termine: imitare la natura è riprodurla in *trompe-l'œil*, il più fedelmente possibile, con le tecniche in vigore, fino a produrre l'illusione condannabile dal punto di vista del filosofo. Nel sistema platonico, in effetti, il reale è già una copia: il mondo sensibile è già una copia delle Idee del mondo intelligibile, che funziona come modello. Dunque, le produzioni degli artisti sono sempre *copia di copia*, un mondo sensibile inutilmente duplicato... Su questo punto, esiste un solo grande testo di riferimento, che occorre avere

letto integralmente almeno una volta nella vita se ci si vuole occupare di estetica: è l'inizio del libro X della *Repubblica*.

> – Sapresti tu dirmi in generale cos'è la mimesi? [...]
> – Guarda piuttosto tu stesso.
> – Vuoi dunque che cominciamo di qui l'esame, dal solito procedimento? Abbiamo infatti presa l'abitudine di porre in ogni caso una singola idea, comprensiva di tutte le molte singole cose cui diamo lo stesso nome. Non capisci?
> – Capisco.
> – Poniamo ora qual tu voglia di molti oggetti; per esempio, se credi, ci sono molti letti e tavole.
> – Come no?
> – Ma due sono le idee di questi arredi: l'una del letto, l'altra del tavolo.
> – Sì (*Repubblica*, X, 595c-596b).

Fedele al suo metodo maieutico, Socrate guida il suo interlocutore sul percorso di una definizione, quella della *mímesis*. Finora, soltanto i due livelli del sensibile e dell'intelligibile sono stati chiaramente messi in piazza: così per l'esempio del letto, c'è una moltitudine di letti reali, che rinviano tutti a una sola forma o Idea di letto. Il falegname, quando fabbrica il letto, ha in mente questo modello intelligibile. Ma quando un artista vuole dipingerlo o disegnarlo, che succede?

> – Non è difficile, dissi io, anzi è spesso e rapidamente messo in atto, e nel modo più rapido se vuoi prendere uno specchio e muoverlo d'ogni parte in giro; così farai presto il sole e le cose del cielo, e presto la terra, e presto te stesso e gli altri animali ed oggetti e piante, e quante cose ora si diceva.
> – Sì, disse, nelle apparenze, non però veramente esistenti (*ibidem*, 596d-e).

Apparenza contro autentica esistenza: occorre dunque pensare un terzo livello ontologico, una sorta di mondo sensibile al grado inferiore, il mondo delle ombre (schiagrafia) e dei riflessi (l'immagine dello specchio). L'arte della *mímesis* si congiunge qui con le illusioni cinematografiche della

caverna (nel libro VII della stessa opera). In tutto, fanno dunque tre letti, e non uno solo: l'Idea del letto (intelligibile), il letto reale (sensibile), e il letto dipinto (*mímesis*). E tre fabbricanti di letti: un dio, un falegname, e un artigiano pittore, lo stesso che oggi chiameremmo un «artista», e che si chiama volgarmente un «imitatore» di ciò di cui gli altri sono produttori. La pittura secondo Platone non può imitare che il secondo livello di realtà (il sensibile) e non il primo (l'intelligibile). In altre parole, l'arte non saprebbe risalire direttamente alla forma pura o all'Idea (saranno Plotino e il neoplatonismo a sviluppare queste tesi, applicabili all'arte dell'icona, cfr. cap. 4, par. 1.2).

> – Per Zeus, dissi io, or questo imitare non verte esso su una cosa in terzo grado distante dalla verità? No?
>
> – Sì.
>
> – E a qual elemento dell'uomo si indirizza, avendo la funzione che ha?
>
> – Di qual cosa vuoi parlare?
>
> – Di questa: la stessa grandezza da vicino e da lontano non ci appare uguale alla vista.
>
> – No.
>
> – E le stesse cose ci appaiono curve e diritte, guardandole entro e fuori dell'acqua, e concave e convesse, per l'errore della vista circa i colori, ed è chiaro che noi abbiamo nell'anima tutto un turbamento di questo genere; onde la pittura in prospettiva (skiagraphia), puntando su questa debolezza della nostra natura, usa tutte le sue arti illusionistiche, e così fanno la prestidigitazione e tanti altri trucchi consimili.
>
> – Vero (*ibidem*, 602c-d).

E l'arte occidentale metterà secoli e secoli a liberarsi di questa verità, ammessa e accettata da Glaucone... Infatti Platone, per bocca di Socrate, ricorrendo all'argomento delle illusioni ottiche, getta il sospetto sull'arte della *mímesis* per lunghissimo tempo. Primo punto, trattato precedentemente nel testo: ogni imitazione è costretta a scegliere un punto di vista sull'oggetto che vuole imitare; ciò facendo, non può rendere dell'oggetto che una delle sue facce (a meno che, come nel cubismo, non voglia rappresentare la simultaneità di più punti di vista differenti). Secondo punto: la

ben nota illusione della distanza, quando ciò che è lontano sembra piccolo e ciò che è vicino grande. Terzo punto: tutte le illusioni ottiche, come il celebre esperimento del bastone dritto nell'aria che appare spezzato nell'acqua (poiché l'indice di rifrazione della luce non è lo stesso nei due diversi ambienti). Conclusione: la *mímesis* non è un'icona, né un'immagine, ma in senso stretto un idolo (*eídolon*), un semplice simulacro... Poiché usa le illusioni ottiche e ci gioca per ingannarci, la pittura è messa sullo stesso piano della magia e della stregoneria. C'è qui un gioco di parole: *phármakon*, in greco, ha numerosi significati ambivalenti, tra cui quelli di rimedio, veleno, filtro magico, ma anche di orpello, di pigmento, e soprattutto di colore (verosimilmente il punto in comune tra tutti questi elementi è il loro essere in polvere; cfr. Derrida [1985]). Platone, dunque, sa molto bene ciò che fa quando usa questo termine in questo contesto; vuole dire che, dietro ogni dipinto, c'è qualcosa di magico. In poche parole, l'arte mimetica è non soltanto inutile, poiché duplica il reale, ma anche nociva, poiché tra i suoi fini vi è l'inganno. Comprendiamo allora perché questo testo si inserisce in un'opera più vasta intitolata *Repubblica*. L'estetica di Platone è in fondo etica e politica: nella misura in cui praticano l'allontanamento dalla verità, gli artisti (Omero compreso) dovranno dunque essere cacciati dalla città.

1.1.3. Qualche difficoltà di interpretazione

Occorre tuttavia evitare di avere una visione caricaturale di Platone. Innanzitutto, sebbene egli sia in effetti il primo pensatore della grande separazione tra sensibile e intelligibile, certi suoi dialoghi si interessano all'aspetto «sensibile» più di quanto si creda (così il *Simposio*, o il *Fedro*). D'altronde, Platone non condanna il sensibile in sé, come se si potesse rimproverare alle cose di essere ciò che sono, ma soltanto l'opinione (*dóxa*) secondo la quale esiste soltanto il sensibile. Ritroviamo questa idea platonica in Pascal, con in più la dimensione cristiana: «Quale vanità, la pittura che attira l'ammirazione per la rassomiglianza con cose, di cui non si ammirano gli originali!» [Pascal 2000, 89]. Inoltre, se egli è certamente il pensatore della condanna dell'arte (o più precisamente di una certa arte), è anche, dopotutto, il primo filosofo a *prendere l'arte sul serio*. Per criticare qualcosa, bisogna considerarla materia da criticare, e la nuova violenza della critica platonica non è che una

risposta diretta alla nuova potenza ammaliatrice dell'arte. Infine, Platone non condanna ugualmente tutte le arti, ma soltanto le arti dell'illusione, e in particolare l'arte della schiagrafia, che crea l'illusione per l'illusione – o ancora, supponiamo, ogni scultura che non rispetta le dimensioni originali al fine di simulare una grandezza a partire da un certo punto di vista (così nel passaggio del *Sofista* 235c, dove l'arte del simulacro è distinta dall'arte della copia). È dunque logico che, per comparazione, le arti non illusionistiche sfuggono generalmente alla critica della filosofia (l'arte egizia, ma anche, in certi casi, l'architettura, la musica, ecc.).

Al di là della sola visione platonica, bisogna comunque fare attenzione a non proiettare sul periodo antico le nostre concezioni contemporanee dell'arte e dell'artista. Come si vedrà nel capitolo seguente (cfr. cap. 3, par. 1.1.1), gli artisti greci erano prima di tutto degli artigiani, e fare di loro dei grandi artisti riconosciuti sarebbe un anacronismo. Certo, qualcuno tra loro poteva divenire ricco e celebre (Zeusi come pittore, Fidia come scultore), ma l'artista non era altro che un lavoratore manuale, dipendente dalla sua condizione sociale e incapace di oltrepassare lo stadio della *téchne* come sapere pratico. Platone, dunque, non era il solo a collocare l'artista agli ultimi gradi della società. A mo' di contro-esempio, basti pensare che trovare un uomo come Leonardo da Vinci, al contempo artista, scienziato e filosofo, è assolutamente impossibile nell'antichità greca. A quel tempo, l'arte è tutto, tranne una «cosa mentale» – circostanza che tuttavia non impedisce ad Aristotele di pensarlo.

1.2. La teoria aristotelica della rappresentazione

1.2.1. Aristotele allievo e critico di Platone

Aristotele (384-322 a.C.) riteneva «in primo luogo, che il sapiente conosca tutte le cose, per quanto ciò è possibile: non evidentemente che egli abbia scienza di ciascuna cosa singolarmente considerata» (*Metafisica*, A, 2, 982a). Egli stesso fu ciò che oggi chiamerebbero uno «spirito enciclopedico», erudito curioso di tutto e che pratica la ricerca in tutte le discipline: logica, metafisica, fisica, biologia, psicologia, etica, politica, retorica... – ed «estetica» sotto il nome di *poiésis* («poetica» o «poietica»), che significa

letteralmente «produzione», poi «creazione». In questo senso il primo libro di estetica generale (teatro prima di tutto, ma anche poesia in senso ampio, danza, musica, e pittura) non è altro che la *Poetica* di Aristotele. L'arte (la *téchne*) è un'attività umana come le altre; a questo titolo, si tratta in primo luogo di analizzarla, di comprenderla, e non di criticarla o condannarla. Lo si vede bene, per esempio, nel modo aristotelico di affrontare tutte le produzioni attraverso le quattro cause, in cui ritroviamo declinata la coppia forma-materia: causa materiale (esempio: una statua è fatta di marmo), causa motrice (è fatta da uno scultore, che la fa passare dalla potenza all'atto), causa formale (è fatta secondo una certa forma), causa finale (è fatta in vista di un certo fine) (cfr. *Metafisica*, A, 3, 983, e soprattutto Delta, 2; *Fisica*, II, 3). Ciò che interessa allo Stagirita è più una descrizione integrale di un fenomeno, una ricerca delle sue condizioni di fabbricazione e percezione, che un giudizio di valore sull'arte, come poteva esercitarlo Platone. Bisogna dire che, per Aristotele, non c'è realmente un mondo delle Idee che trascende il mondo sensibile – da ciò la possibilità di elogiare l'arte imitativa (o piuttosto di prolungamento della natura), poiché l'imitazione soddisfa un bisogno naturale, in un certo senso immanente. Ancora una volta, arte e filosofia sono legate, ma per una buona causa: l'assenza di distinzione sistematica tra sensibile e intelligibile permette un nuovo pensiero sull'arte, e l'elogio dell'arte deriva direttamente da una filosofia della natura.

1.2.2. La «mimesis» secondo Aristotele

Così come l'essenziale per quel che riguarda la questione dell'imitazione poteva concentrarsi nel libro X della *Repubblica*, allo stesso modo l'essenziale sulla questione della rappresentazione si concentrerà nel capitolo IV della *Poetica*. Aristotele qui salva letteralmente la *mimesis*, in particolare in queste righe decisive:

> Due cause appaiono in generale aver dato vita all'arte poetica, entrambe naturali: da una parte il fatto che l'imitare è connaturato agli uomini, fin dalla puerizia (e in ciò l'uomo si differenzia dagli altri animali, nell'essere il più portato ad imitare e nel procurarsi per mezzo dell'imitazione le nozioni fondamentali), dall'altra il fatto che tutti trag-

gono piacere dalle imitazioni. Ne è segno quel che avviene nei fatti: le immagini particolarmente esatte di ciò che in sé ci dà fastidio vedere, come per esempio le figure degli animali più spregevoli e dei cadaveri, ci procurano piacere allo sguardo. Il motivo di ciò è che l'imparare è molto piacevole non solo ai filosofi ma anche ugualmente a tutti gli altri, soltanto che questi ne partecipano per breve tempo. Perciò vedendo le immagini si prova piacere, perché accade che guardando si impari e si consideri che cosa sia ogni cosa, come per esempio che questo è quello. Qualora poi capiti di non averlo già visto prima, non procurerà piacere in quanto imitazione, ma per la sua fattura, il colore o un'altra ragione simile (*Poetica*, IV, 48 b 4).

Aristotele descrive qui una delle cause della nascita dell'arte: una causa evidentemente naturale. In netta opposizione a Platone, la *mímesis* appare immediatamente sotto tre aspetti che la valorizzano: in primo luogo, come una tendenza naturale e una fonte di piacere; in secondo luogo, come uno strumento di conoscenza e di padronanza; infine, come l'occasione di porre l'attenzione sul mestiere del pittore e di praticare una prima distinzione tra il soggetto della rappresentazione e la rappresentazione stessa. Riprendiamo ciascuno di questi punti. Il ragionamento effettuato qui è di tipo empirico («Ne è segno quel che avviene nei fatti»): la prova della naturalezza della *mímesis* – e dunque chi può condannarla? – risiede nei fatti, e non in un sistema. Ecco dunque che «le immagini particolarmente esatte di ciò che in sé ci dà fastidio vedere, come per esempio le figura degli animali più spregevoli e dei cadaveri, ci procurano piacere allo sguardo»: un modo notevole di anticipare certi sviluppi dell'arte molto lontani dai greci (che si pensi al *Bue macellato* di Rembrandt del 1655 o a certa arte contemporanea...); soprattutto, un modo notevole di distinguere radicalmente il «soggetto» (per esempio la carogna di un animale) e la sua rappresentazione (detto altrimenti, la sua stilizzazione, la sua trasfigurazione). La rappresentazione di una cosa brutta può essere bella: ecco un pensiero veramente nuovo. Tale pensiero si ritroverà nell'*Arte poetica* di Boileau [1995, 71]: «Non esiste serpe, né mostro ripugnante che, imitato dall'arte, non riesca gradito all'occhio». E soprattutto in Kant [1999, 146], nel paragrafo 48 della terza Critica: «Una bellezza naturale è una cosa bella, la bellezza d'arte è una bella rappresentazione di una cosa». A queste condizioni, la

mímesis non ci inganna, per la buona ragione che siamo sempre in grado di distinguere il reale dalla sua immagine. Esattamente come il teatro mette in scena delle tragedie spaventose, di cui lo spettatore sa molto bene che non sono «vere», ma che sono atte a suscitare dei veri sentimenti di paura e di pietà, la *mímesis* pittorica permette allo spettatore di liberarsi dalle sue passioni per procura: in entrambi i casi agisce il principio della *cátharsis*. Aristotele può infine riferirsi alla «fattura» o al «colore» e mettere dunque in valore, anche in modo indiretto, il pittore stesso e il suo mestiere. In breve, l'arte mimetica era per Platone non soltanto inutile, ma anche nociva; per Aristotele è non soltanto piacevole (soddisfa un piacere innato nell'uomo), ma anche utile (i bambini imitano, apprendendo nell'imitare, e compiono così il loro apprendistato della vita). Dunque, il piacere che l'uomo riceve dalle immagini non lo distoglie dalla natura né dalla verità. L'arte «poetica» nel suo complesso ha infine trovato il suo senso nella società greca.

1.2.3. Qualche difficoltà di interpretazione

Per tutte queste ragioni, è divenuto usuale tradurre *mímesis* come imitazione in Platone e rappresentazione in Aristotele. I due significati così diversi di una stessa parola giustificano in effetti la differenza di traduzione. Tuttavia, altrove Aristotele dice: «l'arte imita la natura» (*Fisica*, II, 2, 194a 21); come intendere questa espressione? Giocando un po' con le parole, vuol dire precisamente che la «rappresenta» e la «ri-presenta», cioè allo stesso tempo la imita, la presenta di nuovo, e la sostituisce. Rispetto a ciò che abbiamo detto finora, è in effetti impossibile fare della concezione di *mímesis* una concezione «naturalista» o «realista» dell'arte. Aristotele non parla di un banale *trompe-l'œil*, ma di una rappresentazione verosimile con i suoi propri codici artistici. Questo viene confermato da un altro passaggio: l'arte imita la natura e, perfino, «alcune cose che la natura è incapace di effettuare, l'arte le compie» (*Fisica*, II, 8, 199a 15-17). La *mímesis* aristotelica, a differenza di quella platonica, va dalla copia al modello: è lo sforzo incessante del termine inferiore di eguagliare il termine superiore, nascondendo le eventuali mancanze della natura. Imitare la natura per Aristotele significa innanzitutto seguirne le regole necessarie di produzione. Significa fare un'opera umana, certamente, ma questa opera

umana non è indipendente dalla natura, che è essa stessa creazione perpetua, nascita, crescita, genesi di forme nel cuore stesso della materia. In quanto produzione artificiale (*poiésis*), l'arte si distingue radicalmente dalla natura, ma nello stesso tempo si inscrive in essa, la prolunga, la completa idealizzandola; l'arte, in qualche modo, dà una forma ideale alla natura. Attraverso la *mímesis* l'uomo si umanizza e, parallelamente, la natura diviene più naturale. Per comprendere meglio questo rapporto tra *phýsis* e *téchne* si può pensare al simbolismo tradizionale dei colori e dei pigmenti in rapporto agli elementi (simbolismo che non appartiene unicamente ad Aristotele, ma che risale a Empedocle): il bianco (fatto con il gesso argilloso dell'isola di Melos) è associato all'acqua; il giallo (ocra attica, o argilla ocra) alla terra; il rosso (sinopia, o ocra rossa) al fuoco; il nero (a partire dal fumo o dalla fuliggine) all'aria, nero come la notte. Dunque, produrre un dipinto vuol dire far parte della natura, integrarsi nel *cósmos* (che significa sempre ordine e bellezza), completare questo ordine naturale attraverso la sua produzione. In questo senso, ogni opera è un *microcosmo* all'interno di un macrocosmo.

Queste due direzioni della *mímesis* non appartengono solamente al pensiero greco, e non dovranno essere studiate solamente per sé stesse. Senza fare troppi anacronismi, e per suggerire brevemente qualche percorso, le si può vedere protrarsi all'interno di numerose correnti della storia dell'arte. Sappiamo per esempio che la maggior parte delle teorie della pittura che si costituirono durante il Rinascimento si richiamarono, direttamente o indirettamente, a Platone e Aristotele. Ma si pensa poco al XX secolo, e tuttavia la teoria dell'arte moderna di Paul Klee, che vedremo più avanti (cfr. par. 3.1), non ha qualche cosa di aristotelico? E l'arte concettuale di Joseph Kosuth (*Una e tre sedie*, 1965: una sedia in immagine, fotografata, una sedia reale, nel museo, una sedia in Idea, con la definizione del dizionario) non è post-platonica?

2. CRITICHE ALLA «MÍMESIS»

La necessità della sintesi invita adesso a distinguere due tipi di critica, filosofica da una parte, artistica dall'altra. Queste critiche convergono nelle loro sfide (la *mímesis* appare come un ostacolo da superare per conquistare una forma di libertà), ma divergono nei loro obiettivi: ciò che Hegel rimprovera all'imitazione è di inchiodare lo sguardo sul reale, senza dare all'arte degli obiettivi più nobili (l'espressione di una spiritualità, e pertanto dell'assoluto, del divino); ciò che Kandinskij rimprovera all'imitazione è di aver agito come una costrizione insuperabile su tutta l'evoluzione dell'arte dalla fine del XIX secolo all'inizio del XX. Il primo obiettivo è spirituale (ma vuole essere anche artistico), il secondo obiettivo è plastico (ma vuole essere anche spirituale).

2.1. La critica filosofica

2.1.1. Secondo l'«Estetica» di Hegel

> [...] l'arte è limitata nei suoi mezzi espressivi e può produrre solo illusioni unilaterali, cioè può produrre la parvenza della realtà per *uno* solo dei sensi, e dà in effetti, se non va oltre il fine formale della *semplice imitazione*, soltanto la caricatura della vita invece di una reale vitalità. [...] In questo senso ogni modesta invenzione tecnica ha un valore superiore, e l'uomo può essere più fiero di avere inventato il martello e la chiave che della destrezza nell'imitare. [...] Il fine dell'arte deve quindi trovarsi in qualcosa di diverso che nella semplice imitazione formale di ciò che esiste, la quale in ogni caso può dar luogo solo ad opere di *destrezza* tecnica ma non ad opere *d'arte* [Hegel 1976, 52-55].

Questo testo, giustamente celebre, liquida definitivamente il *trompe-l'œil* e le sue vane pretese, almeno teoricamente (i pittori della domenica continueranno a dipingere, e tanto meglio per loro). Si dovrà sottolineare nel passaggio il riferimento astuto alla tecnica che, a forza di essere stata confusa con l'arte, prende il sopravvento su quest'ultima: giacché bisogna

fare della tecnica, meglio la tecnica in sé stessa che la tecnica pseudo-artistica della *mímesis*. La ragione è semplice: la tecnica manifesta un'invenzione autentica, nella quale l'uomo si realizza, mentre l'imitazione non manifesta che una volgare illusione, per la quale l'uomo si perde. Ma al di sopra della tecnica c'è un altro tipo di arte. Hegel qui cerca un'arte che, attraverso la sua stessa materialità, possa rispondere a un autentico bisogno spirituale. Se critica l'imitazione è perché, al contrario, vuole difendere l'idea di un'arte che realizza l'accordo del sensibile e dell'intelligibile: l'essenza della Bellezza risiede nella manifestazione sensibile dell'idea. Hegel riprende qui da Platone la coppia sensibile-intelligibile, ma per meglio valorizzare l'opera d'arte (che non è più all'ultimo grado ontologico, ma in qualche modo al grado medio, tra il sensibile e l'intelligibile). L'arte coglie la verità contenuta nelle apparenze per dotarla di una realtà più alta creata dallo spirito stesso. La critica hegeliana, dunque, non ha in fondo nulla a che vedere con la condanna platonica, poiché è fatta in nome dell'arte stessa, o almeno di una certa arte non mimetica, che giunge a incarnare un'idea, a materializzare una forma. In un certo senso, Hegel riprende anche la coppia forma-materia da Aristotele, ma anche qui è per pensare meglio l'opera d'arte in sé stessa, e non solamente la *téchne* o la *poiésis* in generale. Tra tutta la pittura del Rinascimento che idealizza le forme nel contenuto sensibile, uno degli esempi privilegiati da Hegel è quello delle Madonne di Raffaello, che rappresentano l'armonia tra ciò che mostrano ai nostri sensi e ciò che il pittore ha voluto esprimere, e cioè l'amore e la tenerezza materni. Si può pensare anche alla straordinaria tecnica dello sfumato di Leonardo da Vinci, quel modellato vaporoso, dai contorni indecisi, di cui Vasari diceva che ci lascia «in sospeso tra visibile e invisibile», e che sembra conferire alla testa di Sant'Anna, con la Vergine e il bambino, tutta la spiritualità richiesta all'arte. All'altro estremo, Hegel utilizza a suo favore l'esempio dell'uva dipinta da Zeusi e degli uccelli che andavano a beccarla: che pensare dell'arte, se la stupidità degli uccelli deve essere un criterio di riuscita artistica?

2.1.2. I paradossi interni dell'imitazione

Al di là della sola critica hegeliana, la difesa dell'imitazione per sé stessa non sembra coerente per altre ragioni filosofiche più generali. Primo paradosso: per «rendere vero» in arte, bisogna talvolta rendere attraverso il

falso. Non è in questione qui il ruolo dei falsari, ma molto semplicemente la pratica stessa dell'illusione mimetica. Uno degli esempi più celebri è *Il Derby d'Epsom* (1821) di Géricault: volendo rendere la folle andatura dei cavalli che si disputano l'arrivo, il pittore non ha esitato a rappresentarli di gran carriera, con le quattro zampe in aria, come se volassero al di sopra del campo da corsa. Una cinquantina d'anni più tardi, il fotografo inglese Muybridge (seguito da Marey) ha chiaramente mostrato, attraverso un sistema di scatti automatici di una serie di fotografie, che un cavallo al galoppo non ha mai le quattro zampe orizzontali, in nessun momento del suo movimento. La verità indiscutibile della cronofotografia ha distrutto il valore della pittura? Sì, dal punto di vista del movimento «vero»; no, dal punto di vista della sua resa mimetica, poiché i cavalli di Géricault hanno l'aria molto più «vera», cioè più mobile, che i veri cavalli fissi e resi nella immobilità da Muybridge e Marey. Allo stesso modo, Rodin ha scolpito *L'uomo che cammina* (1900-1907) in una posizione impossibile, i due piedi incollati al suolo, in piano, sulla stessa linea – nondimeno l'impressione è sorprendente. «Rodin fa a questo proposito un'osservazione profonda: "È l'artista ad esser veritiero, e la foto bugiarda, perché, nella realtà, il tempo non si ferma"» [Merleau-Ponty 1989, 56].

Secondo paradosso: per imitare, occorre eliminare. Già Platone lo sottolineava: la *mímesis* non copia mai che una sola faccia, un aspetto, una piccola parte dell'oggetto, sperando che l'occhio dell'artista farà la scelta giusta, e che l'occhio dello spettatore restituirà mentalmente l'insieme. Ma è una speranza vana... Come sottolinea ancora oggi Nelson Goodman, che mi si dica pure: «Per fare un quadro fedele, avvicinati il più possibile a copiare l'oggetto proprio così com'è», ma «questo candido progetto mi sconcerta; perché l'oggetto che ho di fronte è un uomo, un fascio di atomi, un complesso di cellule, uno strimpellatore di violino, un amico, un idiota, e [...] ciò che allora devo copiare, a quanto sembra, è uno di tali aspetti, uno dei modi in cui l'oggetto è o appare» [Goodman 2003, 13-14].

Ultimo paradosso: non ci sono occhi innocenti, non esiste uno sguardo naturale. Ogni sguardo è sempre già plasmato da una cultura e da una civilizzazione. Ciò che è «mimetico» per un cinese, la cui pittura gioca tradizionalmente su un equilibrio di pieni e di vuoti, con tutta la sottigliezza di un solo tratto di pennello, e nell'assenza di prospettiva, non è «mimetico»

per un occidentale. La *mímesis*, dunque, non è universale, ma gioca senza tregua su dei codici culturali differenti. E non c'è rappresentazione senza codice. Ernst Gombrich [1965, 3] si interroga: «Perché epoche e popoli diversi hanno rappresentato il mondo visibile in modi tanto differenti?». Dunque, tutto sommato, la questione non è più solamente: l'imitazione in arte è auspicabile? (detto altrimenti, la funzione dell'arte è quella di imitare?), ma piuttosto: è possibile? È realizzabile? Al limite, l'arte è mai stata pura e semplice imitazione? L'imitazione giunge qui al suo limite teorico – la stessa *limitazione* che la fotografia esibirà in modo pratico nella prima metà del XIX secolo.

2.2. La critica artistica

Per sintetizzare, possiamo ricondurre l'attitudine degli artisti contro la *mímesis* a due differenti prospettive: il punto di vista di una nuova arte figurativa, a partire dall'impressionismo (1874); il punto di vista di una nuova arte non-figurativa, a partire dall'astrazione (1910). In tutti e due i casi, gli artisti vanno verso una sempre maggiore autonomia dell'arte rispetto al reale, affermando una nuova estetica della rappresentazione, anzi dell'assenza di rappresentazione.

2.2.1. A partire dall'impressionismo

L'atto di nascita della corrente impressionista, anche se secondo alcuni si può far risalire a un periodo precedente (per esempio al 1863 per il *Salon de Refusés*), è in realtà nel 1874, anno dell'esposizione presso il fotografo Nadar della tela di Monet, dipinta nel 1872, che porta il nome da cui sarebbe derivato quello della corrente pittorica: *Impressione, sole nascente*. L'impressionismo (questa «pittura da miopi» come ebbe a dire un critico dell'epoca) può allora definirsi come un allontanamento deliberato dalla *mímesis*, pur conservando una volontà figurativa e anche una pittura «dal vero» (grazie ai colori in tubo inventati all'inizio degli anni Quaranta). Con l'impressionismo, emerge chiaramente per la prima volta il paradosso di una *figurazione non-mimetica* in pittura: tutto avviene come se la pittura prendesse coscienza di sé stessa, nel senso in cui Fernand Léger distinguerà più tardi la «qualità

imitativa» di un'opera dal suo «valore pittorico». Com'è noto, questo valore risiede essenzialmente nell'uso originale della *pennellata*, e anche delle piccole pennellate giustapposte che danno una serie di effetti di luce: ciò che conta non è il dettaglio realista, ma l'*impressione* propriamente detta. Questa impressione ottica proviene anche dalle ricerche scientifiche del chimico francese Chevreul (a partire dal 1839), rapidamente assimilate dai pittori che si appassionarono alla teoria dei colori complementari. Nel cerchio cromatico, nato dalla scomposizione spettrale della luce naturale, due colori opposti, uno primario e uno secondario, sono detti «complementari» (il rosso e il verde, il giallo e il viola, il blu e l'arancione), poiché la loro mescolanza ottica ricompone la luce bianca, la loro mescolanza sotto forma di pigmenti dà una tonalità nerastra, mentre il loro semplice accostamento mette in evidenza ogni colore in rapporto all'altro. Il puntinismo di un Seurat (*Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte*, 1886), o il divisionismo di un Signac, non sarebbero allora che una sorta di impressionismo esacerbato, spinto al limite della sua propria logica, segnatamente per l'uso scientifico del colore, che intendeva oltrepassare le semplici intuizioni di un Monet. Le correnti pittoriche in -ismo si susseguono, senza somigliarsi, in un lasso di tempo molto breve: fauvismo al *Salon d'Automne* nel 1905, cubismo con *Le signorine di Avignone* di Picasso nel 1907, eccetera. Il panorama è certo caricaturale, ma l'essenziale è constatare un allontanamento progressivo dalla *mímesis*, a spese della qualità realista e in favore di una riflessione sulle condizioni stesse della rappresentazione (così il cubismo, come avevamo già notato con Platone, s'interroga in quel periodo sulla possibilità di rappresentare lo stesso oggetto da più punti di vista). L'arte astratta non era ancora nata ma gli artisti già cercavano di astrarre dalla realtà, come mostra questa lettera di Gauguin [1974, 40] a un amico: «un consiglio, non dipingete troppo dal vero. L'arte è un'astrazione, estraetela dalla natura sognando davanti ad essa, e pensate più alla creazione che ne risulterà».

2.2.2. A partire dall'astrazione

> Arrivai a casa con la mia scatola da pittura dopo uno studio, ancora perduto nel mio sogno e assorbito dal lavoro che avevo appena terminato, quando improvvisamente vidi un quadro di una bellezza indescrivibi-

le, pieno di un grande ardore interiore. Dapprima restai interdetto, poi mi diressi rapidamente verso quel quadro misterioso nel quale non vedevo che forme e colori e il cui soggetto era incomprensibile. Trovai subito la chiave dell'enigma: era uno dei miei quadri poggiato contro il muro su di un fianco. Il giorno successivo tentai di ritrovare alla luce del giorno l'impressione provata davanti a quel quadro la sera precedente. Ma non vi riuscii che a metà: anche se il quadro era posato sul fianco riconoscevo costantemente gli oggetti rappresentati e mancava la luce sottile del crepuscolo. Subito mi convinsi, l'oggetto nuoceva ai miei quadri.

Così Kandinskij [1974, 109] riporta la leggenda della scoperta casuale dell'astrazione. Nuova visione, nuova pittura. Il 1910 è dunque la data-chiave del primo acquerello astratto, *Senza titolo* (riguardo al quale alcuni storici dell'arte si sono del resto chiesti se non sia predatato, ma senza alcuna prova finora). Ci sono infatti due modi di affrontare una tale novità, domandandosi: rottura o continuità? Se si difende l'ipotesi della rottura, confortata dall'autobiografia del pittore, si insisterà sul fatto che per la prima volta nella storia nacque una pittura senza alcun riferimento reale. Un abisso spaventoso si apre allora davanti a Kandinskij, e a qualcun altro[1]: si tratta di farla finita con l'oggetto – ma di rimpiazzarlo con cosa?

La pittura però si trova oggi in una condizione diversa; la sua emancipazione dalla dipendenza diretta dalla «natura» è appena iniziata. [...] Se però cominciassimo oggi a sciogliere il nodo che ci lega alla natura, e ci accontentassimo dell'accordo di colori puri e forme autonome, creeremmo solo delle decorazioni geometriche, paragonabili, grosso modo, a una cravatta o a un tappeto [Kandinskij 2005, 77].

In altre parole, a quali condizioni l'arte astratta può sfuggire all'arte decorativa? Kandinskij sente che le risposte a una tale questione sono determinanti per la sopravvivenza della sua arte. Una delle condizioni necessarie

[1] Si potrebbe qui, allo stesso modo, sviluppare la problematica propria a Malevich (cfr. *Du cubisme et du futurisme au suprématisme*), autore dei famosi *Quadrato nero su fondo bianco* (esposto nel 1915) e *Quadrato bianco su fondo bianco* (1918). Abbiamo fatto la scelta di partire da Kandinskij, le cui astrazioni, anche se meno radicali, sono tuttavia anteriori, e i cui scritti sono generalmente più accessibili.

è senza dubbio legittimare la pratica attraverso la teoria, da qui la redazione di *Lo spirituale nell'arte* negli stessi anni 1910-11: l'arte astratta non è un'arte decorativa, dal momento che è spirituale, e dal momento che è scritto che è spirituale (è la tesi della «necessità interiore»). Un'altra soluzione consiste nel rivendicare una filiazione esplicita con la storia dell'arte e delle idee: l'ipotesi della continuità appare più verosimile mettendo l'accento sui possibili antecedenti della scoperta dell'astrazione.

È così che Kandinskij, dapprima studente di diritto a Mosca, si decide ad esercitare la pittura molto tardi, all'età di trent'anni. Nato nel 1866 – egli ha dunque 44 anni quando scopre l'astrazione –, non bisogna dimenticare che è contemporaneo di pittori che associamo più volentieri al secolo precedente, come Toulouse-Lautrec, nato nel 1864, o Bonnard, nato nel 1867. Kandinskij è colpito in particolare dal ciclo dei *Covoni di fieno* di Monet alla mostra degli impressionisti francesi a Mosca nel 1895; per la prima volta vede un «quadro» puro, senza riconoscere l'oggetto «covone di fieno» (il principio stesso del ciclo permette d'altronde di far sparire l'oggetto al di sotto della pittura stessa). La filiazione dell'astrazione dall'impressionismo è qui chiaramente indicata. Kandinskij stesso, del resto, distingue tre tipi di opere: le impressioni (liberamente ispirate alla natura), le improvvisazioni (che se ne liberano in modo netto, ma sono comunque alimentate dall'esperienza), e le composizioni (opere ben ponderate, nate dalle precedenti, ma totalmente astratte). Kandinskij si dà dunque delle regole formali, la più conosciuta delle quali è quella della corrispondenza tra una forma e un colore: «In ogni caso, i colori squillanti si intensificano se sono posti entro forme acute (per esempio il giallo in un triangolo); i colori che amano la profondità sono rafforzati da forme tonde (l'azzurro per esempio da un cerchio)» [*ibidem*, 49]. Il pittore così intende fare della pittura un linguaggio autonomo, alla maniera della musica del suo tempo (sappiamo che Kandinskij intratteneva una corrispondenza con Schönberg). «La musica, che è indipendente dalla natura, non ha bisogno di prendere in prestito forme esteriori per il suo linguaggio. La pittura è invece ancora quasi completamente legata a forme tratte dalla natura. Il suo compito oggi è quello di vagliare le sue forze e i suoi mezzi, di conoscerli come la musica fa già da tempo e di provare a impiegarli in modo puramente pittorico a scopo creativo» [*ibidem*, 40]. Al di là della rottura e della continuità, la miglior maniera di porre la questione

dell'astrazione all'inizio del XX secolo consiste senza dubbio nel paragonare le pratiche di due arti che tendono ad avvicinarsi per la loro struttura, conservando la specificità del loro modo d'espressione.

3. USI DELLA «MÍMESIS»

Né nascita, né critica: restano da vedere i casi di un'opposizione in qualche modo più sottile, che accettano la presenza dell'imitazione salvo poi aggirarla e volgerla ad un altro uso. Per motivi di omogeneità e concisione ci si limiterà qui a degli esempi presi dal XX secolo, tra arte moderna (approssimativamente, dalla prima metà del XX secolo, anche se si può far risalire la modernità a molto prima) e arte contemporanea (seconda metà del XX secolo).

3.1. Rendere visibile

Giacché l'arte moderna non ha smesso di dibattersi nella questione dell'astrazione, non bisogna esitare a porre il problema sotto forma di paradosso: esiste la *mímesis* all'interno dell'astrazione? In altre parole, l'astrazione ha rinunciato ad ogni forma di *mímesis*? In apparenza sì, e abbiamo visto la critica di Kandinskij a questo riguardo. Tuttavia, sarebbe un errore credere che l'astrazione in generale sia completamente avulsa dalla realtà e dunque, in un certo senso, dalla sua rappresentazione. Quando per esempio si conoscono un po' i principi molto rigidi di Mondrian (che aveva sempre nel suo atelier una rosa dipinta di bianco, simbolo stesso dell'anti-natura e del neoplasticismo), si può rimanere sorpresi nel leggere dalla sua penna che, nell'arte astratta, «le sensazioni sono depurate e approfondite; l'uomo raggiunge allora una visione molto più profonda della realtà sensibile» [Dufrenne 1995, par. 1]. Nello stesso tempo, tuttavia, quando si sa che la linea orizzontale rinvia per il pittore alla femminilità, e la verticale alla mascolinità, e di conseguenza essendo il loro incrociarsi nello spazio della tela l'immagine di tutta la creazione, si può essere disposti ad ammettere un certo simbolismo mimetico anche nella più pura astrazione. Questa citazione è

d'altronde fortemente rivelatrice di una grande parte dell'arte astratta: per l'astrazione, si tratta sempre di raggiungere una visione depurata della realtà sensibile, e non di allontanarsene totalmente.

È certamente Paul Klee [1985, 34] che ha formulato nel miglior modo questa visione delle cose: «l'arte non riproduce il visibile; rende visibile», scrive nel 1920 (oppure, in un'altra traduzione, con un gioco di parole: «l'arte non rende il visibile; rende visibile»). La prima parte della frase di Klee non significa evidentemente che «l'arte non ha mai riprodotto il visibile», ma piuttosto che «l'arte *non deve* riprodurre il visibile»: non è un'affermazione che riguarda la storia dell'arte, ma la pretesa di un artista. Sebbene sia impossibile dirlo meglio di come ha fatto Klee, ed in così poche parole, occorre capire che, nella sua stessa finalità, l'arte non copia, non riproduce, ma apre, rivela, cambia lo sguardo, ci insegna a vedere. Nella prima parte della frase, il visibile corrisponde alla percezione visuale; nell'altra diviene sensibile alla vista, come se si desse a vedere. Vedere, potrebbe intendersi anche come sentire, capire, cioè rendere visibile nel senso mentale del termine: dare un senso. È dunque soprattutto l'espressione «rendere visibile» che bisogna esplicitare, sottolineando che qui il verbo è usato in modo intransitivo, senza complemento oggetto. Rendere visibile, dunque, ma cosa? E come, e perché? Per Klee si tratta in primo luogo di rendere visibile lo stesso mondo sensibile, le forze della natura e della creazione, ma anche di rendere visibili sensazioni diverse dal visibile, come il sonoro per esempio. Tutta l'opera di Klee si situa quindi da qualche parte tra astrazione e figurazione. Quando presenta un «quadrato magico» in apparenza astratto, è per farci meglio sentire il ritmo della sua costruzione e, al di là della forma (*Gestalt*), l'importanza della formazione (*Gestaltung*). Si può dunque rendere visibile senza passare attraverso la riproduzione del visibile. L'arte per Klee è, ad ogni modo, a immagine della creazione e, come per Aristotele, è un microcosmo nel macrocosmo: «Come un bambino ci imita nei suoi giochi, così noi imitiamo nel gioco dell'arte le forze che hanno creato e che creano il mondo» [*ibidem*, 42].

Ancora più in generale, la frase di Klee invita stranamente a una duplicazione: si tratterebbe allora di rendere visibile... il visibile stesso. Voler rappresentare significa mostrare ciò che non vediamo, ciò che non vediamo più. E riuscire a guardare significa rimettersi all'arte. La frase di Klee riguarda dunque un campo molto più vasto di quello della sola storia dell'arte moder-

na. Pensiamo per esempio ai celebri paradossi di Oscar Wilde: se è vero che le nebbie di Londra non esistevano finché Turner non le ha inventate, allora ciò che vediamo, e il modo in cui lo vediamo, dipende sempre dall'arte che ci ha influenzato. La natura imita l'arte assai più di quanto l'arte imiti la natura, «la vita imita l'arte assai più di quanto l'arte imiti la vita» [Wilde 1992, 222]. Tutto questo porta d'altronde un nome, inventato per l'occasione da Alain Roger: *artialisation*.

3.2. Giocare con i codici

Questo fenomeno della visibilità non è proprio delle rispettive epoche di Turner o di Klee. Oggi, le installazioni originali di Ernest Pignon-Ernest (così i tre grandi e magnifici disegni «realisti» su grandi fogli di carta incollati sui muri di una città come Napoli) hanno qualcosa di realmente sorprendente, alla svolta di una strada, e la loro presenza rinvia all'assenza di ciò che non vogliamo più vedere. Non assistiamo dunque alla morte della *mímesis*, così come alcuni hanno parlato di morte della pittura, anzi. Semplicemente, è diventato chiaro che non possiamo più dipingere o disegnare «come prima». Di conseguenza l'uso dell'imitazione, quando c'è, include una consapevolezza della storia, un uso di ciò che abbiamo ereditato, e un gioco con i codici. Per semplificare, possiamo distinguere due tipi di gioco: sia all'interno, sia all'esterno del codice. Il gioco all'interno del codice consiste nello spingere i paradossi della *mímesis* al limite della loro logica visuale (così gli iperrealisti che hanno scelto di imitare l'imitazione, con dipinti che somigliano a fotografie). Il gioco all'esterno del codice consiste nell'uscire dal quadro della *mímesis*, raggiungendo direttamente l'oggetto reale (così i nuovi realisti che hanno scelto di esporre l'oggetto così com'è, invece di imitarlo come appare). Ma queste due correnti dell'arte contemporanea (iperrealismo e nuovo realismo) hanno esse stesse dei predecessori nell'arte moderna.

Il primo gioco è infatti perfettamente illustrato da un pittore surrealista come Magritte, di cui tutti conosciamo *Questa non è una pipa* (più versioni, in particolare la tela intitolata *Il tradimento delle immagini*, 1928-29), che del resto ha dato luogo a un bel testo molto illuminante di Michel Foucault. Come non essere vittime della *mímesis*, praticandola... Forse meno conosciuto, ma ugualmente appassionante, è il ciclo della *Condizione umana*. La prima versione del 1933: un albero, un quadro, una finestra. Il quadro è collocato davanti alla finestra, e sembra rappresentare l'albero e il paesaggio dietro di lui. Soltanto che, nel rappresentarlo, lo nasconde, cosicché non si sa se l'albero esiste realmente nel paesaggio visto dalla finestra, o se è solamente dipinto. Ma non è tutto, poiché ci sono in effetti tre livelli di «realtà»: c'è il «reale» paesaggio di campagna dietro la finestra «reale» (il cielo blu, l'erba verde, le nuvole); c'è il quadro che rappresenta questo paesaggio e nello stesso tempo lo maschera in parte (con degli indici di rottura: a destra, la striscia di tela bianca fissata da tredici chiodi sul telaio, a sinistra, lo scarto della tela rispetto alla piega della tenda; in alto, la vite del cavalletto che squarcia il blu del cielo; in basso, i tre piedi del cavalletto); c'è infine il quadro che rappresenta questo quadro nella cornice della stanza, questo stesso quadro che guardiamo e che ci rinvia allo spazio del nostro proprio sguardo – alla nostra condizione umana? Questo accumulo di vertigini, una dopo l'altra, questa meravigliosa illusione «a triplo fuoco», questo *trompe-paysage* in forma di *détrompe-l'œil*, non è una denuncia della pittura illusionista quanto un gioco elegante con i suoi codici. Nel Rinascimento, il quadro era «una finestra aperta sul mondo» (Vasari); con Magritte, il quadro è in primo luogo una finestra aperta sul quadro. Ciò che bisogna dipingere, diceva ingegnosamente Magritte [1979], è *l'immagine della somiglianza*, «per *evocare*, con immagini sconosciute di ciò che è conosciuto, il mistero assoluto del visibile e dell'invisibile». È qui che il gioco con i codici raggiunge il primo punto: si tratta ormai di rendere visibile l'invisibile stesso. A diversi livelli, accade lo stesso nelle opere di altri pittori surrealisti: che cos'è l'opera di Dalí, per esempio, se non una paradossale *mímesis* del sogno?

Il secondo gioco trova il suo primo esempio nella persona di Picasso, quando ha letteralmente distrutto la problematica della *mímesis* inserendo nel quadro sia un'immagine già fatta, sia l'oggetto reale che dovrebbe essere rappresentato. Con *La natura morta con sedia impagliata* (1912) Picasso realizza il primo collage della storia della pittura, ma è un collage molto curioso: la sedia impagliata in questione è infatti rappresentata da un collage di tela cerata che rappresenta un'impagliatura. Poi, con *La bottiglia di Suze*, dello stesso anno, incolla al posto dell'etichetta direttamente sul quadro l'etichetta di una bottiglia di Suze: l'etichetta *è* l'etichetta. Il reale stesso arriva

nell'arte... A che pro copiare l'oggetto quotidiano, quando si può utilizzare così com'è, o quasi? D'altronde è negli stessi anni (tra il 1913 e il 1917) che Duchamp concepisce i suoi *ready-mades*, uno sberleffo, tra gli altri, nei confronti di tutta la storia della *mimesis* prima di lui. È dunque come un lontano erede di Picasso e Duchamp che un nuovo realista come Spoerri realizzerà i suoi «quadri-trappola» fissando su una tavola, esposta in verticale come un quadro, gli avanzi del suo pasto, pane compreso (*Le croûtisme*, 1960). Quanto a Wahrol, per terminare con lui, cosa sono le sue *Brillo boxes* (serigrafie su compensato, 1964), se non una *mimesis* del *ready-made*? Vediamo dunque che in tutte le epoche dell'arte moderna e contemporanea sussiste la questione della *mimesis*, in tutte le sue forme: collage alla Picasso, figurazione astratta alla Klee, sviamento e gioco alla Magritte, copia di ciò che è banalmente commerciale alla Wahrol, eccetera. Un ultimo avatar, post- o anti-platonico, ne sarebbe oggi l'arte del virtuale.

In poche parole, l'insieme di questo capitolo mostra come una semplice nozione-chiave in arte – o almeno nelle arti dette «imitative» – non si trova esclusivamente nell'ambito della storia greca (*mimesis*), né dell'estetica (Hegel), né della storia dell'arte (moderna), ma taglia trasversalmente tutti questi campi. Alla fine, la posta in gioco dell'imitazione risiede forse nel fatto che, come suggerisce Aristotele, l'uomo è un animale che imita, e che prova sempre piacere nel ricreare la realtà, sia copiandola un po' scioccamente, sia trasfigurandola... Molto più che un'imitazione o una raffigurazione, l'arte autentica sarà dunque una trasfigurazione del reale, fino a creare un intero mondo.

CAPITOLO 3

L'artista

«L'arte nostra è tutta imitazione della natura principalmente, e poi [...] delle cose che da quelli che miglior maestri di sé giudica sono condotte», scriveva Vasari [1981, 222], nelle *Vite dei migliori pittori, scultori e architetti* (edizione del 1558). Dopo l'imitazione della natura, dunque, l'imitazione di un artista da parte di un altro artista: in apparenza, non si esce dalla nozione di imitazione – ma la seconda imitazione è ben lontana dalla prima. Imitare un altro artista, infatti, significa aver fiducia nell'arte stessa più che nella natura e, che lo si voglia o no, dichiarare in suo favore una sorta d'autonomia. Il Rinascimento riposa così nello stesso tempo su una ripresa, quella del mondo greco, e su una novità, quella dello studio, della scuola. È in effetti lo stesso Vasari che crea nel 1562 a Firenze la prima Accademia del disegno, sul modello esplicito delle accademie letterarie di fine Quattrocento. Vasari fa allora del *disegno* la matrice comune della pittura, della scultura e della architettura, nel doppio senso secondo cui disegno significa anche intenzione, progetto, significato che evoca una corrispondenza naturale tra mano e idea. La sfida è importante: come far passare queste arti dallo status di arti meccaniche a quello di arti liberali (cioè, etimologicamente, degne di far parte degli svaghi di un uomo libero)? E ancora: come far riconoscere l'artista stesso come un uomo degno, e non solamente come un volgare artigiano?

Si vedrà dunque, prima di mostrare come il valore di questa figura si sia capovolto nel corso della storia, che le principali sfide dello status di artista si cristallizzano intorno alle sue relazioni con l'artigiano: nel corso dei

secoli l'artista-artigiano ha invidiato lo status delle arti liberali, dell'uomo di lettere, del filosofo, fino al giorno in cui, grazie al romanticismo, il filosofo ha cominciato a invidiare l'artista, per il suo stile, la sua libertà, il suo genio. L'artista si è così ritrovato preso da qualche parte tra l'artigiano e il filosofo, tra il meccanico e il liberale, tra il manuale e l'intellettuale: artista inferiore, o artista superiore? Per quel che riguarda questa figura al giorno d'oggi, tutto accade come se, dopo essere stato messo al bando dalla società come un buffone, un parassita o un malato mentale, l'artista tornasse in primo piano nella «società dello spettacolo» (Guy Debord) come l'uomo tuttofare, il maestro di bottega dei nostri sogni, l'indispensabile guaritore di tutti i nostri mali. A meno che, come accade spesso, le cose non siano così semplici, e che l'artista stesso abbia conosciuto dei periodi più o meno propizi nella storia, e il più propizio, contrariamente alle apparenze, non sia forse quello che conosce oggi...

Quando si parla dell'artista e del suo status non bisogna dunque tenere conto soltanto dell'aspetto materiale delle condizioni reali d'attività, ma anche dell'aspetto immaginario delle rappresentazioni che il pubblico se ne fa, e allo stesso tempo dell'aspetto simbolico dei significati veicolati dal termine «artista». Bisognerà dunque raccogliere tutti i possibili punti di vista su questa figura: c'è l'artista visto dal pubblico, l'artista visto dalla critica, l'artista visto dal filosofo, l'artista visto dagli altri artisti, e infine l'artista visto da sé stesso (come Allan Kaprow, che si definiva come *unartist*, che possiamo tradurre, con un gioco di parole, come «anartista»). Nessuno di questi punti di vista è da privilegiare: la figura stessa dell'artista deve poter venir fuori dalla moltiplicazione e dal confronto di differenti punti di vista, come un viso disegnato da Giacometti emerge progressivamente da un caos di linee apparentemente disordinate.

1. L'ARTISTA E L'ARTIGIANO

Esistono in Francia due tipi di scuole che hanno la parola «arte» nel loro nome: l'École des Beaux-Arts da una parte, l'École des Arts et Métiers dall'altra. Ma quest'ultima non forma degli artisti, tanto quanto la prima non forma degli ingegneri (che non sono più degli artigiani). Non

verrebbe in mente a nessuno di confonderle, e tuttavia si tratta di *arte* in tutti e due, anzi tre casi (nel senso latino di *ars*, e prima greco di *téchne*). Questa semplice ambivalenza linguistica riassume immediatamente il problema: come pensare nello stesso tempo alle somiglianze e alle differenze nei rapporti tra artista e artigiano? In cosa l'artista è un artigiano e, viceversa, in cosa l'artigiano è un artista? Oppure una separazione radicale tra i due deve essere considerata, come ci suggeriscono già gli artisti del Rinascimento, che con Leonardo definiscono la loro pratica come una *cosa mentale*? Le convergenze sono manifeste, non fosse che per la presenza di un prefisso comune: *art*-ista, *art*-igiano. Senza mirare all'esaustività, possiamo distinguere qui quattro tipi di convergenza: in primo luogo, al tempo stesso etimologica e storica, ma anche materiale, tecnica, e in qualche modo «psicologica».

1.1. Convergenze

1.1.1. Convergenza etimologica e storica

Come abbiamo visto, era la stessa parola greca (*téchne*) che designava insieme l'arte, il mestiere, il saper fare, la tecnica. La definizione generale di arte presso i greci non è altro che tutta la produzione umana in opposizione alla natura, come nell'opposizione tra *phýsis* e *téchne*, divenuta in seguito un'opposizione persistente tra il naturale e l'artificiale (con la radice latina *ars*). La definizione di Aristotele, nel capitolo VI dell'*Etica nicomachea*, è particolarmente importante: l'arte è «un certo stato abituale produttivo unito a ragione»; in questo modo, «ogni arte ha a che fare con la generazione, e con l'escogitare soluzioni, cioè con il considerare in che modo possano generarsi alcune tra le cose che possono essere e non essere, quelle di cui il principio è in chi le fa, e non nelle cose fatte» (*Etica nicomachea* VI, 4, 1140a). È così che l'arte dipende essenzialmente dalla produzione (*poiésis*) e non direttamente dall'azione (*práxis*) o dalla contemplazione (*theoría*). Questa produzione non è autonoma (contrariamente alla natura, che produce in qualche modo senza lavorare), esige un artigiano o un artista, ha lo status di un artefatto, è sempre «in divenire»... In questo senso, una tale definizione può applicarsi altrettanto bene sia all'artista sia all'artigiano (o perlomeno a

ciò che chiamiamo così da quel momento): nei due casi in effetti, si tratta di portare qualcosa ad esistenza, sapendo che questo stesso processo sarebbe potuto non avvenire. In altre parole, le produzioni degli artisti come degli artigiani sono arbitrarie, malgrado la presenza di una regola, e contingenti, rispetto alla necessità della natura stessa. Sottomesso alle costrizioni e alle contingenze della materia, l'artista è dunque un lavoratore manuale, né più né meno.

Ricordiamo a questo proposito che il libro X della *Repubblica* mette in scena uno strano dialogo tra Socrate e Glaucone sul tema della *mímesis* (cfr. cap. 2, par. 1.1.2). Socrate vi distingue in effetti l'idea del letto (mondo intelligibile) e il letto fabbricato dall'artigiano (mondo sensibile), con il secondo che prende logicamente a modello il primo. Ma è allora che arriva un terzo personaggio, ugualmente chiamato «lavoratore manuale», di cui il ritratto falsamente elogiativo ma veramente ironico non smette di incuriosire:

> Questo stesso artefice infatti non solo è capace di fabbricare tutti gli arredi, ma foggia anche tutte le piante della terra e lavora gli animali tutti, e fra gli altri anche sé stesso, e oltre a ciò fabbrica la terra e il cielo e gli dei e tutte le cose celesti e le inferne nell'Ade.
>
> – Parli, disse, d'un mirabilissimo ingegno.
>
> – Non ci credi?, diss'io. E dimmi: ti pare che un cotale artefice non esista affatto, o che in un certo qual modo ci sia un creatore di tutte queste cose, e in un altro modo no? Non t'accorgi che tu stesso saresti capace di creare (*poiéin*) tutte queste cose in certo qual modo? (*Repubblica*, X, 596c).

Bene, sarebbe capace di produrle, precisamente per imitazione (sull'immagine-modello dello specchio), ma saranno sempre delle apparenze, nient'altro che apparenze. Come l'artigiano, l'artista-pittore produce certamente qualcosa, ma a differenza dell'artigiano, non produce la cosa stessa, ma l'apparenza di questa cosa. E infatti, nessuno si è mai addormentato sul letto di *La camera ad Arles* di Van Gogh (ottobre 1888), e neanche sul *Letto* verticale di Rauschenberg (*Bed*, 1955)... Tale è dunque il primo ritratto letterario del pittore allo specchio, che riduce la pittura a una semplice tecnica di *trompe-l'œil*. In entrambi i casi, artista o artigiano, è questione

di «produzione» (*poiésis*), e questa produzione dipende sempre dal mondo sensibile, rinviandoci in fondo, e come per difetto, al mondo intelligibile. Artista e artigiano sono dunque uniti nell'infamia (e l'artista più ancora dell'artigiano...). Naturalmente con delle eccezioni che confermano la regola: Fidia, il più illustre scultore dell'arte classica greca, era logicamente ricco e celebre; ma, accusato di essersi appropriato di una parte dell'oro e dell'avorio destinati alla colossale statua di *Athena Parthenos*, disprezzato dai suoi concittadini che lo sospettarono di empietà, dovette andare in esilio da Atene e morì a Olimpia.

1.1.2. Convergenza materiale

I dati etimologici e storici corrispondono così ai fatti della società, giacché è anche da un punto di vista sociologico che l'artista è un artigiano, nel suo rapporto con la materia. Secondo la classica opposizione tra piacere intellettuale e lavoro manuale, è chiaro che sia l'artista sia l'artigiano si trovano dalla stessa parte della barricata: lontano dalle delizie dell'*otium* (il piacere in opposizione al negozio, *negotium*), hanno tutti e due bisogno di lavorare per guadagnarsi da vivere, e questo stesso lavoro li tiene nella dipendenza materiale. Prima della creazione in Francia della Académie royale de peinture et de sculture nel 1648, e per far meglio risaltare l'importanza decisiva di una tale creazione, bisogna sapere come era organizzata la gerarchia del Terzo stato nel 1613, se si crede al giurista Charles Loyseau: gli artigiani «pittori» non arrivavano che in penultima posizione tra i differenti gradi della scala, molto dopo la gente di lettere (teologia, giurisprudenza, medicina, arte – nel senso del *Trivium*: grammatica, retorica e filosofia), i finanzieri, i medici, i commercianti, e anche i contadini... Infatti nell'implacabile gerarchia gli artisti, «artigiani e gente del mestiere», non precedevano che un solo grado, quello dei «mercenari» [Heinich 1993, 231].

Ma qui viene alla luce un movimento che ritroveremo più tardi: questa dipendenza dalla materia, un tempo così nefasta da far sprofondare l'artista ai gradi più bassi della società, si trasformerà in qualità nel momento in cui si tratterà di pensare all'artista come colui che dà *forma* alla materia, in senso aristotelico. Grazie all'artista-artigiano come persona la materia può prendere forma, meglio ancora: essa è là per permettere all'artista di darle forma, è in attesa di forma. Come l'artigiano, anche l'artista conosce la costrizione

del materiale: «lo scalpello allo scultore, la matita al disegnatore, la tela al pittore. Non vi è allievo il quale non abbia osservato che ogni opera molto dipende da queste umili condizioni» [Alain 1947, 35]. È Alain che parla, in un breve ma denso capitolo del suo *Sistema delle arti*, giustamente intitolato: *Della materia*. Ecco l'inizio:

> Essendo palese che l'ispirazione non forma nulla senza una materia, abbisogna all'artista, all'origine delle arti e sempre, qualche primo oggetto o qualche prima costrizione di fatto su cui esercitare dapprima l'ispirazione, come l'area e le pietre per l'architetto, un blocco di marmo per lo scultore, un grido per il musicista, una tesi per l'oratore, un'idea per lo scrittore, per tutti dei costumi preventivamente accettati. Traverso questa via si trova definito l'artista, affatto altrimenti che traverso la fantasia: ogni artista è percettivo e attivo, sempre artigiano in questo [*ibidem*, 33].

Se si cita spesso questo testo, in effetti fondamentale per ogni riflessione sul rapporto tra artista e artigiano, si dimentica talvolta di sottolineare un fatto, nondimeno ovvio nella diversità degli esempi: al limite, la tesi per l'oratore e l'idea per lo scrittore sono anche queste materia, o più esattamente un materiale sul quale e a partire dal quale lavorare. Le idee stesse si costruiscono e si congegnano come dei materiali, e il pensiero come lavoro trova ugualmente la sua propria fatica, il sovraccarico cognitivo. Alain non offre qui esempi di artigiani, ma è facile immaginarne: l'artigiano ebanista, che fa dei bei mobili (per riprendere un esempio platonico, quello del falegname che costruisce il letto); l'artigiano liutaio, che fa strumenti belli, o meglio buoni, per fare della bella o della buona musica; l'artigiano orefice (che prevede anche una parte creativa, come si vedrà più avanti); e anche, perché no, l'artigiano pasticciere (che si distingue dalla pasticceria industriale)... Ma è la fine di questo passaggio che deve attirare la nostra attenzione: come l'artigiano, l'artista è «percettivo e attivo», cioè attento al mondo che lo circonda, e ansioso di trasformarlo materialmente, o almeno di dare una forma attiva alla materia passiva. E Alain conclude: anche per l'artista, «insomma la legge dell'invenzione umana è che non s'inventa se non lavorando. Artigiano, prima di tutto» [*ibidem*, 34].

1.1.3. Convergenza tecnica

Ora, il lavoro stesso presuppone una certa tecnica (ritroviamo il termine greco *téchne*, ma usato ormai in senso stretto). L'artigiano ha sostenuto un apprendistato tecnico estremamente codificato: per riprendere gli esempi precedenti, non si fabbricano dei mobili in qualunque modo, ancora meno degli strumenti musicali che rispondono a delle regole rigide di acustica, non si lavora il metallo casualmente, non si fa un vero millefoglie con la pasta sfoglia surgelata, eccetera. Anche l'artista obbedisce (almeno all'inizio e almeno possiamo supporlo) a delle regole tecniche che deve come minimo dominare: così per la pittura, che sia la preparazione della tela sul cavalletto, l'uso delle colle e dei pigmenti, o l'anatomia, la prospettiva, la teoria dei colori, eccetera. In breve, ecco una formula per caratterizzare in un modo comune nello stesso tempo l'artista e l'artigiano: tutti e due realizzano l'*applicazione di una tecnica a un materiale.*

Nello stesso ordine di idee, la vicinanza si estende dal punto di vista dello stesso apprendistato: tra le confraternite o le corporazioni di artigiani da una parte, e gli antichi atelier degli artisti dall'altra. In entrambi i casi, in effetti, constatiamo che il sapere tecnico si trasmette dal maestro all'allievo – finché l'allievo non supera il maestro... Beninteso, questa vicinanza conosce rapidamente i suoi limiti: riguarda un tempo passato, e non concerne che una piccola parte della pratica. L'artista non saprà trasmettere che il suo sapere tecnico, non il suo tocco, la sua «zampata», come si dice, e ancora meno il suo genio. Ma c'è anche qui, malgrado tutto, qualche cosa dell'ordine dell'artigianato, o almeno dell'artigianale: per poter applicare correttamente una tecnica a un materiale, bisogna vedersi come l'erede di una forma di tradizione a monte, e di conseguenza essere capaci di trasmettere a valle una certa specie di sapere tecnico di generazione in generazione. Non alzeremo qui dei lamenti sul mestiere perduto, anche se è vero in questo caso che qualcosa si è perduto – e senza dubbio è vero che nel passaggio qualcos'altro è stato guadagnato...

1.1.4. Convergenza psicologica

L'artigiano al giorno d'oggi si definisce spesso secondo dei criteri abbastanza vaghi: modo di esecuzione del lavoro (a richiesta, a mano), qualifica professionale dell'esecutore, piccole dimensioni dell'impresa, ecc. – ma an-

che talvolta secondo dei tratti in qualche modo psicologici, tra cui possiamo annoverare lo spirito di indipendenza e di tradizione, o anche l'atteggiamento nei confronti del lavoro (gusto della libertà, della creazione, dell'opera curata ed eseguita pezzo per pezzo dallo stesso uomo). Non dimentichiamo del resto che una certa sfumatura dell'etimologia (che sia *téchne* o *ars*) conferisce all'arte il senso di attività specificamente umana fatta con cura, applicazione, con la preoccupazione di far bene, con sapere e saper fare. Fatte le giuste proporzioni, e messe da parte provvisoriamente tutte le eccezioni, certi artisti e certi artigiani potrebbero ritrovarsi nel loro rispettivo lavoro in termini di *preoccupazione di far bene*, di esigenza personale, o di ricerca del bello: in una parola, l'amore per il proprio mestiere, per la propria produzione, generalmente unica.

Ciò che ancora oggi chiamiamo «artigianato d'arte» corrisponde bene a questo tipo di esigenze. La psicologia dell'artigiano d'arte lo rende simile all'artista. Gallé, Lalique, Daum, e molti altri sono artisti il cui status è riconosciuto nell'ambito delle arti decorative, mentre la loro opera è di competenza dell'artigianato. Dominando l'insieme delle tecniche (applicazione a caldo, vetrificazione, decorazioni intercalari) applicate a differenti oggetti (martellati, vetri molati, pasta di vetro, cristalli), godono di un certa libertà nell'innovazione tecnica come nell'invenzione formale. E soprattutto, si distinguono per l'esigenza specifica della loro produzione. Da qui, la stessa formula precedente, leggermente modificata: applicazione *esigente* di una tecnica a un materiale. Eppure, questa definizione non è a sua volta troppo ampia? Oggi sappiamo bene che l'artista si distingue dall'artigiano; sappiamo bene, del resto, che ci sono voluti dei secoli perché se ne distinguesse. L'autore di *Grande vetro*, per fare un esempio al limite della caricatura, non avrebbe molto apprezzato di vedersi paragonare a un mastro vetraio. Duchamp non è Daum, e Daum non è Duchamp: ora resta da vedere precisamente il perché... Tanto il prefisso è uguale, quanto il suffisso è distinto: art-*ista*, art-*igiano*. Le divergenze sono dunque manifeste almeno quanto le convergenze, basti soltanto pensare alle innumerevoli lotte per il riconoscimento che hanno dovuto sostenere gli artisti per sfuggire allo status di artigiano. Ancora prima di essere un fatto, la divergenza tra artista e artigiano era una *volontà*, una volontà dell'artista in questo caso: volontà feroce di sfuggire a uno status svalutante, volontà di potenza ed autovalorizzazione.

1.2. Divergenze

1.2.1. Divergenza filosofica

Già nella Grecia antica esisteva malgrado tutto una differenza tra artista e artigiano, al di là dello status sociale: la produzione di una rappresentazione attraverso l'imitazione (*mímesis*), e non di un oggetto utile. Per comprendere bene questo punto, è sufficiente riprendere un'ultima volta la nostra lettura della *Repubblica* là dove l'avevamo lasciata:

> Questi sono dunque tre letti: uno, quello che esiste in natura, che diremo, io penso, abbia fatto Iddio; o chi altro?
> – Nessuno, credo.
> – Un altro, quello fatto dal falegname.
> – Sì.
> – E uno dal pittore. No?
> – Sia.
> – Il pittore, il fabbricante di letti, Iddio, son questi tre preposti a tre diverse specie di letti.
> – Sì, tre (*Repubblica*, X, 597b-598b).

Ciò significa che fin dal V secolo a.C. ognuno, o quasi, poteva fare la differenza tra un artista e un artigiano, anche se non c'era una parola per questo. Ma la differenza, qui, è al contrario di quella che ci si aspetterebbe: si fa a spese dell'artista, poiché questo, per il fatto stesso che produce essenzialmente delle illusioni (dei «simulacri», sia nel senso tecnico che idolatra del termine), si ritrova al fondo della scala filosofica (che non è molto lontana da quella sociale), mentre l'artigiano, più vicino all'Idea per il fatto che produce almeno una sorta di realtà (non fosse che per la sua stessa utilità), risulta gerarchicamente superiore all'artista imitatore. L'artigiano è superiore all'artista perché ontologicamente più vicino al primo livello di realtà, naturale e divino. Queste cose sono certamente ben note, ma meritano di essere ricordate in questo contesto: l'artigiano imita direttamente l'Idea, l'artista la imita indirettamente attraverso l'artigiano. In altre parole, l'artista non è mai altro che un imitatore di secondo grado del

lavoro dell'artigiano: doppio disonore per lui! La divergenza arriva qui fino all'esclusione.

1.2.2. Divergenza storica e teorica

Tutto il movimento storico e teorico del Rinascimento mirerà precisamente a invertire questo tipo di rapporto. L'artista era al di sotto dell'artigiano, dovrà ora essere in qualche modo «al di sopra»... Si tratta allora di ridare all'artista il suo posto nella società, a partire da una valorizzazione dell'attività intellettuale rispetto all'attività unicamente manuale dell'artigiano. Per fare ciò, occorre instaurare un legame molto forte tra arte e intelletto, attraverso due elementi-chiave: il discorso da una parte, l'istituzione dall'altra. Con la presenza del discorso, il pittore deve in effetti essere al pari di un umanista colto: è così che Alberti, l'inventore della prospettiva, nel suo *De pictura* del 1435, non esita ad adattare la *Retorica* di Aristotele alla pittura, al fine di legittimare la forza delle immagini attraverso la nobiltà del linguaggio (*Ut pictura poesis*, cfr. cap. 5, par. 1.2). Allo stesso modo, con la creazione delle accademie italiana (1562) e francese (1648), gli «artigiani pittori» possono cominciare ad acquisire quella forma di riconoscimento sociale indispensabile alla loro emancipazione.

È del resto lo stesso Duchamp che, in una conferenza negli Stati Uniti il 13 maggio 1960, ritornerà su questi rivolgimenti inerenti allo status dell'artista, ma situandoli successivamente nel corso della storia. È vero in questo caso che lo status dell'artista cosiddetto «libero» deve molto ai numerosi sviluppi del XIX secolo, e in particolare al *Salon des Refusés* del 15 maggio 1863. Molti artisti (in primo luogo Manet, con il suo *Colazione sull'erba*, ma anche Jongkind, Pissarro o Whistler), le cui opere erano state rifiutate dal *Salon* ufficiale, avevano deciso di creare un *Salon* indipendente, ai margini dell'Accademia. È a questo evento sociale importante che Duchamp fa manifesta allusione qui:

> i rapporti tra l'Artista e la società sono cambiati dal giorno in cui, alla fine del secolo scorso, l'Artista ha affermato la sua libertà. Invece di essere un artigiano impiegato da un monarca, o dalla Chiesa, l'Artista d'oggi dipinge liberamente, e non è più al servizio dei mecenati ai quali, al contrario, impone la propria estetica. In altre parole, l'Artista è ora completamente integrato nella società.
>
> Emancipato da più di un secolo, l'Artista d'oggi si presenta come un uomo libero, dotato delle stesse prerogative del cittadino comune e parla da pari all'acquirente delle sue opere.
>
> Naturalmente, questa liberazione dell'Artista ha come contropartita qualcuna delle responsabilità che poteva ignorare quando era un paria o un essere intellettualmente inferiore. Tra queste responsabilità, una delle più importanti è l'EDUCAZIONE dell'intelletto, benché, professionalmente, l'intelletto non sia la base della formazione del genio artistico.
>
> Evidentemente la professione di artista ha preso il suo posto nella società d'oggi a un livello paragonabile a quello delle professioni «liberali». Non è più, come prima, una specie di artigianato superiore [Duchamp 1993, 27].

Si vede bene qui come sia l'intelletto a giocare il suo ruolo, sulla stessa linea di Alberti o Vasari – i quali d'altra parte sembrerebbero in tutto e per tutto lontani da Duchamp. L'artigianato, anche «superiore», non può più confarsi a un Artista (con la A maiuscola) che crede nella sua libertà e nella sua missione spirituale. Anche supponendo una possibile ironia nel tono apparentemente serio del testo della sua conferenza, non è difficile sottoscrivere il doppio movimento indicato dall'artista stesso alla fine della sua vita: liberazione ed educazione procedono di pari passo, come nuovi diritti e nuovi doveri, ed è così che l'artista deve divergere radicalmente dall'artigiano. Secondo la ben nota metafora militare, l'artista vuole ormai appartenere all'«avanguardia», relegando logicamente l'artigiano alla retroguardia del movimento.

1.2.3. Divergenza di finalità

Ancora più importanti, perché più profonde, più profondamente ancorate alle rappresentazioni, sono infine le divergenze di finalità e di progetto. Nel paragrafo 43 della *Critica della facoltà di giudizio* Kant indica tre distinzioni, presentate dalla più ampia alla più stretta verso una sempre maggiore specializzazione: distinzione dell'arte dalla natura (il lavoro delle api non

può essere detto artistico, poiché dipende dall'istinto e non dalla libertà), dell'arte dalla scienza (il saper fare è distinto dal sapere, e l'opera non esiste in teoria ma in pratica), e infine dell'arte dall'artigianato. Il semplice fatto di dover pensare questa triplice distinzione nel quadro di un'opera come questa mostra bene che tale distinzione non doveva essere evidente alla fine del XVIII secolo. Si tratta, in un contesto filosofico ben preciso che è impossibile approfondire qui, di riaffermare il primato dell'arte sull'artigianato e nello stesso tempo di legittimare la nuova autonomia dell'arte in quanto tale:

> L'arte si distingue anche dal mestiere; la prima si dice arte *liberale*, l'altro può anche essere detto arte *mercenaria*. Si considera la prima come se possa risultare (riuscire) conforme a scopi solo in quanto gioco, cioè come un'occupazione che per sé stessa è piacevole; il secondo come un lavoro, cioè un'occupazione per sé stessa spiacevole (faticosa) e allettante solo per il suo effetto (per esempio la mercede), che può quindi essere imposto coercitivamente [Kant 1999, 140].

Oltre all'opposizione sottintesa tra il bello e l'utile, oltre alla prevista opposizione tra liberale e mercenario, Kant distingue qui l'arte e l'artigianato allo stesso modo in cui, procedendo per analogia, si distinguono il gioco e il lavoro. Ciò facendo, mette l'accento allo stesso tempo sulla modalità e la finalità dell'attività. La modalità del gioco è di essere piacevole in sé stesso, di trovare in sé stesso il suo proprio fine: l'attività artistica può così essere detta *autotelica*. Nel seguire delle regole preesistenti o nell'inventare delle sue proprie regole, l'arte come un gioco crea il suo campo chiuso, il suo piacere. La stessa questione della finalità dipende allora logicamente dalla modalità: il modo dell'arte è di essere il suo proprio fine a sé stessa, mentre il modo dell'artigianato è di rinviare senza sosta a un'esteriorità costrittiva. Nel lavoro artigianale, *eterotelico*, Kant suppone in effetti che conti unicamente il fine economico: lo scopo finale invade l'attività stessa, che viene in qualche modo fagocitata dal suo effetto. Per contrasto, c'è una straordinaria «gratuità» della creazione artistica, che non risponde a un bisogno utilitario particolare ma che, come un gioco serio, permette l'investimento totale dell'artista nella sua opera. Ciò non impedisce, beninteso, che le opere si vendano, e che si vendano bene giacché bisogna farlo. Non si nega dunque

l'esistenza di un mercato dell'arte, in qualsiasi epoca. Si vuole semplicemente dire che la ricerca del profitto senza dubbio non è primaria – sebbene si possa talvolta dubitarne, con l'avvento di artisti che sono in primo luogo grandi comunicatori. Almeno nella teoria, il gioco viene prima, il guadagno in seguito, se viene...

Riassumendo, l'artigiano *fabbrica* un *oggetto*, l'artista *crea* un'*opera* (cfr. cap. 4). Lo si vede bene in particolare ogni volta che l'artista fa di tutto per non fare un oggetto commerciale: la consacrazione dell'immateriale nell'arte contemporanea (dal concettuale alla *Land Art*, e oltre) è anche una negazione dell'oggetto arte, cosa che gli artigiani non possono ovviamente permettersi. La prima attività è fondamentalmente di pertinenza della meccanica, la seconda del ludico in tutte le sue dimensioni – ecco perché, del resto, talvolta il pubblico crede che gli artisti si divertano. Ma si tratta in questo caso di un gioco serio... Come dice Nietzsche [2006, 74] nell'aforisma 94 di *Al di là del bene e del male*: «Maturità dell'uomo: significa aver ritrovato la serietà che da fanciulli si metteva nei giuochi».

1.2.4. Divergenza di progetto

L'artigiano è colui che applica regole preesistenti a una produzione in un quadro limitato; le costrizioni della produzione sono indiscutibilmente superiori alla libertà di creazione. Ora, è l'inverso per l'artista, per il quale l'opera non può rispondere totalmente a un piano determinato; il progetto esiste, ma l'opera per definizione non si fa che creandola. Come sottolinea il pittore Pierre Soulages,

> l'approccio dell'artista è totalmente differente da quello dell'artigiano: l'artigiano va verso un oggetto che conosce, che sa fare, o che ha imparato a fare – e ciò attraverso dei mezzi tecnici che conosce, attraverso dei processi che conosce. L'artista, con un'intuizione di ciò che nascondono le tecniche piuttosto che con delle conoscenze apprese, va verso ciò che non conosce, attraverso dei percorsi che non conosce» [cit. in Meschonnic 2000, 133].

Due cose sono in evidenza qui: da una parte, la destinazione del viaggio, dall'altra, il mezzo di trasporto. Ciò che dice Soulages è che l'artigia-

no sa dove va, e come ci va, ma che l'artista non sa dove va, né come ci va – o almeno non sempre. Seguiamo la metafora: l'artista è un nomade, l'artigiano un sedentario. Si potrebbe credere che questa opposizione tra sedentario e nomade non riguardi che l'artigiano e l'artista contemporanei. Ciò che dice Soulages sull'ignoranza volontaria nella quale si trova l'artista corrisponde certamente all'immagine che noi ci facciamo dell'arte del XX secolo. Così sarebbe perlomeno azzardato attribuire a Pollock, questo favoloso esploratore dell'incognito, il minimo progetto nel senso artigianale del termine. Ma nello stesso tempo l'opposizione accennata qui tra il progetto dell'artista e quello dell'artigiano è certamente molto più ampia. Dopotutto, anche il pittore dell'epoca classica si trovava sempre di fronte all'incognito... Se l'opera non si fa che creandola, ciò avviene anche a costo di moltiplicare le bozze preliminari, riprendere più volte lo stesso dettaglio, accettare i pentimenti e le correzioni (come, per esempio, mostra molto bene oggi l'analisi scientifica dei dipinti per mezzo della radiografia). Ritroviamo infine Alain, che aveva, da buon pedagogo, costruito il suo capitolo sul modello di una dissertazione:

> Rimane adesso da dire in che cosa l'artista differisca dall'artigiano. Tutte le volte che l'idea precede e regola l'esecuzione, è industria. È anche vero che sovente l'opera, anche nell'industria, corregge l'idea nel senso che l'artigiano trova meglio di quanto avesse pensato, non appena si è messo al lavoro; è artista allora, ma a lampi. Gli è che sempre la figurazione di un'idea in una cosa, è opera soltanto meccanica, nel senso che una macchina preventivamente ben regolata farebbe l'opera in mille esemplari. Pensiamo adesso al pittore di ritratti; è chiaro che non può avere idea di tutt'i colori da adoprarsi nell'opera che incomincia, l'idea gli viene via via che fa; sarebbe anche più rigoroso dire che l'idea gli viene dopo, come allo spettatore, e che lui stesso è spettatore della sua propria opera via via che nasce. Questo è proprio dell'artista... [Alain 1947, 35-36].

2. L'ARTISTA E IL FILOSOFO

La distinzione tra artista e artigiano appare ora, senza dubbio, più nettamente. Per cogliere pienamente la figura dell'artista resta dunque da mettere in parallelo un altro tipo di distinzione che funziona esattamente all'inverso della precedente. In effetti, se l'artigiano metteva in qualche modo in risalto l'artista per contrasto, il filosofo può apparire come una figura ideale verso cui tendere (così nel Rinascimento). Ma ciò senza fare i conti con l'ironia della storia, poiché presto, in una sorta di visione romantica del genio, sarà lo stesso filosofo a invidiare l'artista... Potrebbe sembrare una favola, ma è una verità storica: come l'artista volle farsi filosofo, come il filosofo volle farsi artista, e ciò che ne conseguì.

2.1. L'artista-filosofo

Come abbiamo visto con l'artigiano, la figura stessa dell'artista si è progressivamente costruita in Occidente attraverso la rivendicazione di uno status autentico, se non intellettuale almeno a metà strada tra il manuale e l'intellettuale. L'artigiano appare allora come un artista di grado inferiore, e l'artista superiore guarda logicamente al filosofo. Un uomo tra gli altri si distingue qui: Leonardo da Vinci, divenuto oggetto di studio privilegiato dalla psicologia (Ernst Kris e il bambino-re che fa della sua creazione un'autoterapia) o dalla psicoanalisi dell'artista (Freud e la figura dell'avvoltoio riletta da Meyer Schapiro). Quando si aprono per esempio gli affascinanti *Codici* di Leonardo (scoperti, incompiuti, l'anno della sua morte, il 1519), non si può che rimanere colpiti dalla ricchezza e dall'ampiezza del suo sapere e delle sue scoperte. L'indice elenca non meno di cinquanta capitoli, tra cui: filosofia, anatomia, proporzioni dell'uomo, medicina, ottica, acustica, astronomia, botanica, geologia, macchina volante, movimento e pesantezza, matematica, idraulica, esperienze, invenzioni, paragone tra le arti, precetti di pittura, colore, paesaggio, ombra e luce, prospettiva, materiale dell'artista, scultura, architettura, musica, racconti, favole, allegorie, profezie, note personali, lettere, eccetera. Nel capitolo precedente (cfr. cap. 2, par. 1.2.1) abbiamo visto che Aristotele definiva il filosofo come colui che possiede la

totalità del sapere nella misura possibile. A questa stregua, ed essendo il Rinascimento, da questo punto di vista, aristotelico, Leonardo era sicuramente un artista-filosofo, ed anche il primo tra tutti. Qui citeremo un solo testo di Leonardo, che non è l'esempio di un pensiero filosofico perfetto, ma piuttosto di un tipo di pensiero contemplativo (nel senso greco della teoria), che dà moltissimo da pensare:

> E questa è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o in pietre di varî misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie ed atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e buona forma; che interviene in simili muri e misti, come del sono delle campane, che ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai [Leonardo da Vinci 1995, 58].

Questo celebre testo si intitola *Modo d'aumentare e destare l'ingegno a varie invenzioni*. In questo senso non c'è niente da aggiungere alla contemplazione di Leonardo (è sufficiente andare a leggere a caso i suoi altri testi, e completarli con quello di Paul Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*). È attraverso questa sorprendente contemplazione che si fa luce su un nuovo punto in comune: dopotutto, né l'arte né la filosofia servono *direttamente* a qualcosa (cfr. cap. 1, par. 3.2). Sia l'artista sia il filosofo hanno scelto di prendere distanza rispetto all'azione utilitaria, per darsi il tempo di cercare – e a volte trovare – qualcosa di più profondo del banale o del quotidiano. E questo anche quando le cose più profonde possono trovarsi nel banale e nel quotidiano, ma occorre del tempo per accorgersene. È così che la pittura olandese del XVII secolo, lontana dal mito greco, dalla Storia Sacra, o dagli eroi illustri, può presentarci un autentico «elogio del quotidiano» (Tzvetan Todorov), in cui la bellezza risiede nel gesto più umile – a condizione di saperla vedere e di volercisi soffermare. Infine, è in effetti possibile che il filosofo e l'artista cerchino in fondo la stessa cosa, ma con mezzi differenti: per parlare come Klee, avvicinarsi al cuore della creazione, l'uno attraverso il *lógos*, l'altro attraverso il *páthos*, l'uno attraverso il discorso e la ragione, l'altro attraverso l'intuizione e la sensazione. «Risalire dal Modello alla Matrice! [...] Questo luogo dove l'organo centrale di tutto il movimento nello spazio e nel tempo – che chiamiamo cuore o cervello della creazione – anima tutte le funzioni, chi non vorrebbe stabilirvi la sua dimora come artista? [...] Forse il filosofo a sua insaputa...» [Klee 1985, 30 e 28].

2.2. Il filosofo-artista

Questa formula ormai rovesciata, con la quale Nietzsche definiva la sua attività speculativa, mette in questione precisamente il tratto che unisce i due termini: come può un filosofo dirsi allo stesso tempo artista, in altre parole come si uniscono attraverso un tratto grafico l'intelligibile e il sensibile, la riflessione e la spontaneità, la grande ragione e il grande stile? Risponderemo brevemente a tale questione cercando di comprendere il filosofo-artista attraverso tre movimenti, tre atti filosofici particolari – l'ultimo dei quali include in qualche modo gli altri due in una medesima concezione dello stile in filosofia.

2.2.1. L'arte dal punto di vista dell'artista

Primo atto, dunque: come riassume Heidegger [2005, 80], secondo Nietzsche «l'arte deve essere concepita dalla prospettiva dell'artista». Nietzsche rimprovera spesso ai suoi predecessori di aver meditato sull'arte e sul bello dal solo punto di vista dello spettatore (cfr. cap. 6, par. 2 per Kant), senza mai affrontare il problema estetico a partire dall'esperienza dell'artista, del creatore. Nietzsche reclama così un'estetica della creazione, che Deleuze chiama «l'estetica di Pigmalione». E Nietzsche era in una posizione tale da saperlo: «filosofo-artista» in questo caso vuole dire a volte musicista (poiché era pianista, compositore e improvvisatore) e soprattutto scrittore (forse anche più che filosofo in senso stretto). È senza dubbio da questo punto di vista che bisogna rileggere tutta la prima frase del primo libro pubblicato da Nietzsche nel 1872, all'età di 28 anni:

> Avremo ottenuto molto per la scienza estetica quando saremo giunti non solo alla comprensione logica, ma anche all'immediata si-

> curezza dell'intuizione del fatto che lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'*apollineo* e del *dionisiaco*: in modo simile a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che si manifesta solo periodicamente [Nietzsche 1991, 120].

Ciò che sorprende qui è l'ampiezza di veduta che Nietzsche rivendica: non è una questione di un'epoca determinata (a parte l'allusione alla Grecia antica, beninteso), né di un'attività artistica precisa, né di un'astratta intellettualizzazione. La sfida è molto più grande: si tratta di estetica propriamente detta (è «nella scienza estetica» che «avremo ottenuto molto»), che permette di avvicinare l'intero «sviluppo dell'arte», grazie all'alleanza tra «comprensione logica» e «immediata sicurezza dell'intuizione». L'ipotesi in questione è quella di una dualità fondamentale, ben nota sotto i nomi di Apollo e Dioniso, e pensata secondo un'analogia sessuale. Apollo, dio della luce, incarnazione dell'ideale greco della bellezza plastica, ha ispirato numerose statue antiche: rappresenta evidentemente il lato della bella apparenza, della rappresentazione classica. In opposizione, Dioniso, dio delle vigne e del vino, dell'ebbrezza, del delirio e dell'estasi, sempre accompagnato dalle Baccanti o Menadi, si pone come il dio dell'affermazione per eccellenza. Rappresenta quindi la volontà di potenza, l'amoralità dell'istinto; l'ebbrezza in senso ampio, e dunque l'indebolimento o la cancellazione della coscienza di sé, a favore di un sentimento più ampio di unione, come nella trance musicale; l'affermazione più forte del reale, un «dire sì alla vita» in tutte le sue dimensioni di bellezza e di orrore. In una parola, se Apollo è il dio delle belle forme, Dioniso è il dio dell'*informe*. Ora, questa assenza di forme non è una pura materia, ma piuttosto una *forza* pura, una forza nascosta che minaccia l'assetto troppo ordinato (il razionalismo socratico, per esempio). Dioniso si oppone dunque ad Apollo come la forza alla forma, l'ombra alla luce, l'ebbrezza al sogno, la dismisura alla misura (etica come estetica). Ma questa opposizione deve essere pensata come una tensione feconda: per Nietzsche, la prima opera d'arte insieme dionisiaca e apollinea non è altro che la tragedia attica, in quanto *rappresentazione apollinea dello stato dionisiaco*.

2.2.2. Il mondo come opera d'arte

Secondo atto, più ampio del primo: non soltanto vedere l'arte dal punto di vista dell'artista, ma vedere tutte le cose come un'opera d'arte. Nietzsche voleva insegnare ai suoi lettori a vedere il mondo con il più gran numero di occhi possibile. Colui che cerca la conoscenza deve in effetti moltiplicare i punti di vista. Ogni cosa quindi può essere avvicinata come un testo da interpretare, seguendo le linee di forza, secondo un pluriprospettivismo affermato come tale (non ci sono fatti, ma soltanto interpretazioni). È così che, sempre nel suo primo libro, Nietzsche [1991, 134] sviluppa una visione «artistica» del mondo: «poiché solo come fenomeni estetici l'esistenza e il mondo sono eternamente giustificati». Anche se questa visione resta debitrice di Schopenhauer, e se si evolverà nel corso della sua opera, i *Frammenti postumi* di Nietzsche mettono in evidenza sempre la stessa preoccupazione: «L'opera d'arte, dove appare *senza* gli artisti, per esempio come corpo, come organizzazione [...] Il mondo come opera d'arte che genera sé stessa» [Nietzsche 1990, 106]. Dove ritroviamo Apollo e Dioniso come forze all'opera nella natura.

Ma non è solamente una questione di punto di vista. Poiché per Nietzsche, contrariamente a ciò che spesso si crede, non tutte le prospettive si equivalgono: alcune sono più valide di altre, e sono precisamente quelle che corrispondono meglio alla vita stessa come valore. In questo senso, l'arte è il più potente stimolo alla vita. L'arte è la grande trasfiguratrice (*Verklärer*) dell'esistenza, che abbellisce e accetta il mondo invece di giustificarlo attraverso una negazione ascetica. Contro tutti «coloro che abitano un mondo dietro il mondo», l'artista incarna la figura di colui che si ritira nella realtà per meglio magnificarla. L'artista è l'uomo dell'immanenza contro la trascendenza – o almeno, se trascendenza si dà, essa è nell'immanenza dell'opera d'arte. «Gli artisti *glorificano* continuamente – non fanno altro – e proprio tutte quelle situazioni e quelle cose con le quali e nelle quali vuole la fama che l'uomo possa sentirsi buono o grande, o ebbro, o gioioso, o prospero e saggio» [Nietzsche 2007, par. 85, 123-124]. L'artista nel creare un mondo, il suo mondo, ricrea senza sosta il mondo. Prende in qualche modo il posto stesso di Dio, l'annuncio della cui morte arriva fino alle orecchie dell'uomo nella *Gaia scienza* [*ibidem*, parr. 125 e 343]. Ormai, il sacrilegio è compiuto: tutto accade come se la creatura potesse creare. Ma come? Ritroviamo il primo atto:

> *Quel che si deve in primo luogo distinguere nelle opere d'arte.* Tutto quanto viene tradotto in pensiero, in poesia, in pittura, in composizione musicale, perfino tutto ciò che viene costruito e plasmato in una forma, o appartiene all'arte monologica, o all'arte in presenza di testimoni. [...] Non conosco alcuna distinzione, in tutta quanta l'ottica di un artista, che sia più profonda di quella per cui bisogna considerare se egli guarda alla sua opera d'arte in divenire («a sé»), mettendosi dal punto di vista del testimone, oppure «se ha dimenticato il mondo»: circostanza, questa, che costituisce l'elemento essenziale di ogni arte monologica: essa ha la sua base *nell'oblio*, è la musica dell'oblio [*ibidem*, par. 367, 298-299].

In due frasi, Nietzsche esamina il problema: ogni arte viene chiamata in causa; ogni arte può dividersi in due categorie; ogni artista dovrebbe almeno porsi la questione. Quale questione? Semplificando, quella di sapere se crea per gli altri o per sé stesso. Beninteso, una creazione che sarà solamente per sé, totalmente solipsistica, non sarà una creazione. Nietzsche non pensa dunque in termini di mezzi, ma in termini di fini, e di fini temporali: nel momento stesso in cui creo qualcosa è la mia esigenza che conta, il mio ideale, o piuttosto l'aspettativa del pubblico? «Dimenticare il mondo» non significa dunque chiudersi nella propria torre d'avorio, né ostentare la propria misantropia, ma impegnarsi nella propria pratica interiore, senza assoggettarla ad un'aspettativa esterna. Parlando con rigore terminologico, una creazione autentica dovrebbe essere *autotelica* senza essere *solipsistica*. L'autonomia ben compresa (darsi da sé la propria legge) è spesso anche la miglior maniera di incontrare il proprio pubblico, a cose fatte – così come la miglior maniera di non incontrarlo è spesso quella di cercarlo a tutti i costi. Valéry, qui, ritroverà Nietzsche: «Importante distinzione: vi sono opere *che sono create per il loro pubblico* (di cui soddisfano l'aspettativa e che sono così quasi determinate dalla conoscenza di quest'ultimo) e opere che, al contrario, *tendono a creare il loro pubblico*» [Valéry 1957, 1442].

2.2.3. Il pensiero attraverso lo stile

Terzo atto, infine, che include tutti gli altri, il più importante forse, in ogni caso quello sul quale di solito i commentatori insistono meno: l'ultimo atto nietzschiano è un incorporare l'estetica *nella* filosofia stessa, ciò significa che la filosofia stessa diviene estetica. Nietzsche rappresenta dunque «la svolta estetica della filosofia» (Marc Jimenez). Come abbiamo osservato nei due brani precedenti, e come *Così parlò Zarathustra* dimostra in modo eclatante, Nietzsche pensava a sé stesso come a uno scrittore, preoccupato del grande stile. Con Nietzsche, l'estetica come teoria dell'arte diventa di colpo una *pratica*: quella stessa della scrittura. Lo stile – di un testo, di un pensiero, ma anche di una musica, di un'andatura, di una stessa esistenza – diviene di conseguenza un criterio di giudizio. L'essenza di un pensiero si fa comprendere attraverso la sua forma. Tale è il senso ultimo del filosofo che voleva divenire artista. Come ha detto bene Deleuze [2002a, 154], «per Nietzsche artisti = cercatori di conoscenza o di verità = inventori di nuove possibilità di vita».

Non si può dunque vedere nell'opera nietzschiana il semplice contenuto di una certa dottrina, facilmente riconducibile a un sistema (generalmente lo impedisce la forma stessa dell'aforisma). Da questo punto di vista, non si può parlare di una «estetica di Nietzsche» in senso stretto, nel senso in cui per esempio esiste un'estetica di Kant, perfettamente delimitata e costituita (costituita dalla sua stessa delimitazione), o un'estetica di Hegel (anche se non si tratta in questo caso che di appunti delle lezioni, ma che corrispondono precisamente alla sistematicità di un corso). L'estetica di Nietzsche, se esiste, si caratterizza in primo luogo per la sua esplosione, o piuttosto la sua invasione progressiva di tutti gli ambiti della filosofia, fino allo stile stesso. Ciò che realizza Nietzsche attraverso tutta la sua opera – giacché anche qui si tratta di un'*opera* – è insomma il cosciente intersecarsi delle frontiere tra letteratura e filosofia (direttamente ereditato, per esempio, da Derrida). D'altronde, ciò accade non senza difficoltà di ordine specificamente filosofico: un testo magnifico come lo *Zarathustra* non è un testo che presenta delle tesi; non è un testo che si possa discutere; è un testo per definizione *irrefutabile*. «Il mio stile è una danza», scrive Nietzsche in una lettera. Nondimeno occorre che la danza del pensiero resti un pensiero... Nondimeno occorre che non sia follia – là dove, secondo Michel Foucault, nessuna *opera* è possibile. Ma è proprio perché Nietzsche ha avuto, per sé stesso, una coscienza acuta, estrema, dei problemi della creazione artistica (musicale, letteraria e filosofica in questo caso) che può

fornirci degli strumenti per pensare l'arte. Ritroviamo qui, ancora una volta – eterno ritorno... –, il primo atto filosofico nell'ultimo: occorre vedere l'arte dal punto di vista dell'artista.

3. L'ARTISTA E L'ARTISTA

Artista e artigiano, artista e filosofo: al di là di questo triangolo, si possono pensare molte altre convergenze, a cominciare (o piuttosto terminare) da quella tra *artista e artista*... Cosa c'è in effetti di comune tra un artista del Rinascimento e un artista dedito oggi alle arti plastiche, tra un artista professionista e un pittore della domenica, tra un pittore e un musicista? Le differenze tra artista e artista potrebbero articolarsi attraverso tre grandi assi: nella storia (l'evoluzione delle differenti concezioni di artista), all'interno di una stessa disciplina (l'opposizione tra amatori e professionisti), e nei rapporti tra le arti (il paragone tra i differenti status di artista). La stessa parola «artista» è del resto molto più tarda di quanto sembri: fino alla fine del XVIII secolo, si poteva parlare di pittore o poeta, ma quasi mai di «artista». Al posto del sostantivo, che si è diffuso progressivamente, e secondo usi molto variabili, esisteva soprattutto l'aggettivo, che indicava in primo luogo l'abilità. Bisogna ancora attendere l'inizio del secolo seguente perché il termine cominci ad estendersi agli interpreti di spettacoli dal vivo, musicisti o attori. È dunque per progressiva derivazione che la parola «artista» si è estesa alle altre arti oltre che alla pittura e la poesia. Ciò facendo, ha portato con sé in tutte le arti il suo seguito di significati simbolici: vocazione, bohème, artista maledetto, ispirazione, genio, follia, malinconia, eccetera.

La sociologa Nathalie Heinich distingue tre, anzi quattro fasi nell'evoluzione dello status dell'artista: mestiere, professione, vocazione, e vocazione accentuata in regime di singolarità. Per la prima fase, quella del mestiere, le stesse parole «arte» o «artista» non esistono; gli artigiani pittori del Medioevo appartengono a una corporazione e sono relegati ai gradi più bassi della scala sociale. La seconda fase, quella della professione, corrisponde a una volontà di emancipazione dell'artigianato, e di riconoscimento dell'arte come arte liberale. Quanto alla vocazione come terza fase, appare verso il 1830 (con il termine «apprendista»), si conferma alla fine del XIX secolo (in particolare con la figura di Van Gogh) e non fa che affermarsi nel secolo seguente (in particolare con la posizione di Duchamp): gli artisti evocano ora il primato della vocazione sull'apprendistato, dell'innovazione sulla tradizione, e del genio sul lavoro. È questo mito dell'artista assolutamente singolare, dapprima associato alla vita da bohème, poi all'originalità a tutti i costi, che – a torto o a ragione – ancora oggi è alla base di buona parte delle nostre rappresentazioni. L'artista in regime di singolarità moltiplica allora i paradossi: come essere ancora singolare quando l'essere fuori dalla norma diviene la norma? Come sfuggire ai modelli volendo divenirne uno? L'anti-accademismo non è a sua volta un nuovo accademismo? E così via. Da qui, questa logica conseguenza: «L'artista non sarà più colui che produce delle opere d'arte, quanto colui che riesce a farsi riconoscere come artista».

Al limite, la questione dell'artista oggi non è più quella dell'arte, e nemmeno dell'opera, ma quella del *riconoscimento*. Oggi ad un artista – salvo eccezioni – produrre un'opera durevole interessa meno che essere immediatamente riconosciuto dal mercato fluttuante in una società effimera. Ecco per esempio cosa rispondevano rispettivamente l'austriaca Elke Krystufek e il cinese Cai Guo-Qiang a una domanda della rivista «Beaux-Arts Magazine» all'alba dell'anno 2000 («secondo voi, che cosa significa essere artista oggi?»): «Viaggiare tutto il tempo. Passare più tempo a parlare con la gente che al lavoro. Passare più serate a delle cene d'affari o delle feste che nel proprio atelier»; «significa che bisogna correre alle ambasciate per ottenere nuovi visti, passare la dogana, attendere una sistemazione, prendere aerei, ispezionare dei siti, fare proposte e calcolare budget, tutto ciò sopportando il cambiamento di fuso orario...» [«Beaux-Arts Magazine» 1999, 26]. Si potrebbe dire che l'artista contemporaneo deve comportarsi come il capo di un'impresa, il capo della propria impresa artistica, che porta il suo nome, la sua firma, e che vende i suoi prodotti attraverso una rete internazionale di distribuzione. In ogni caso, essere un artista è divenuto «fare l'artista», cioè essere obbligato a recitare un ruolo, a mettere in scena sé stesso. Per essere riconosciuto, è ridotto alla tautologia: l'artista non fa altro che produrre ritratti dell'artista come artista.

CAPITOLO 4

L'opera d'arte

L'opera è in primo luogo ciò che ha il carattere di essere «operato», ossia lavorato. Il termine in effetti deriva dal latino *opera* (lavoro, cura), vicino al senso di *opus* (risultato del lavoro, cosa fabbricata). L'opera, in senso classico, è ciò che crea un mondo, a forza di lavoro. «L'opera è quell'oggetto chiuso sufficiente a sé stesso, che si pone e s'impone con la forza dell'evidenza per la felicità di chi lo contempla» [Dufrenne 1976, 174]. Allo stesso tempo, la nozione di opera d'arte resta un concetto vago, dai contorni indefiniti. Bisogna ricordare in questo senso che si tratta di una nozione relativamente recente: risale in effetti alla metà del XIX secolo. L'espressione, del resto, non è lontana dall'essere pleonastica: ogni opera, nel senso di ogni opera umana, è «dell'arte» prima di essere «d'arte», cioè è fabbricata da mano d'uomo e non presa dalla natura. Né essere biologico, né evento naturale, l'opera d'arte è sempre un'opera *dell'arte*. Ma non è tutto: la nozione contiene anche una sfumatura elogiativa, quando non di proprietà borghese. I presupposti sono dunque numerosi (lavoro, cura, elogio, valore…) e non si vede come la nozione di opera intesa in questo senso sarebbe potuta sfuggire all'iconoclastia dadaista dell'inizio del XX secolo. Per definizione e per estensione, ogni corrente artistica che intende rimettere in discussione gli antichi valori non si accontenterà facilmente di un termine così carico di significato. È ciò che si può constatare oggi, quando molti artisti e critici evitano, consciamente o meno, di parlare di «opere d'arte».

Da ciò il seguente paradosso: da una parte, non ci sono mai stati così tanti artisti che hanno rifiutato il termine opera preferendogli quello di lavo-

ro, procedimento, produzione, processo, dispositivo, eccetera, fino al punto-limite di non-opera, o di non-artista, o perlomeno di «artisti senza opera» (Jean-Yves Jouannais) come a partire dalla metà del XX secolo; d'altra parte, gli estetologi contemporanei continuano a utilizzare il termine «opera», forse semplicemente perché si tratta ancora del termine generico più comune (così Gérard Genette e *L'opera dell'arte*, Roger Pouivet e *L'ontologie de l'œuvre d'art*, ecc.). Sembra dunque, almeno teoricamente, che non si possa rinunciare a questo termine (di cui l'equivalente inglese, *work*, possiede in più il vantaggio di giocare su due piani, quello del valore dell'opera e quello della neutralità del lavoro). Perciò, le vere questioni dell'opera e all'opera sono le seguenti: come definirla? Quali sono i suoi modi di esistenza? Come appare? E secondo quali valori?

1. ASSIOLOGIA

Storicamente, senza dubbio viene per prima l'assiologia dell'opera d'arte. Il termine «assiologia» in filosofia designa tradizionalmente la «scienza dei valori». E in effetti, che sia per valorizzarla (Plotino, per esempio) o per il motivo contrario (Platone, per farla breve), l'opera d'arte si è trovata dapprima su una sorta di scala filosofica. Non soltanto l'opera d'arte ha un valore (nel senso che è portatrice di un valore come il bello, senza parlare qui del valore di mercato), ma inoltre è essa stessa un valore (nel senso in cui l'uomo le conferisce un valore supremo, come al bene o al vero).

1.1. Il bello

Ogni opera d'arte è bella? Certamente no, se pensiamo all'evoluzione dell'arte nel corso della storia. Ma per l'età classica l'equivalenza tra opera e bellezza era un'evidenza, come nella significativa espressione «belle arti». Il bello non era unicamente un criterio tra gli altri. Il bello come norma o come idea era ciò che guidava la realizzazione di un'opera e, una volta finita l'opera, ciò che permetteva di caratterizzarla interamente come opera. Occorre utilizzare qui il tempo imperfetto, poiché il bello non è più un valore

– non è una critica, è una constatazione – sostituito a sua volta da altri valori come la novità o lo shock. Paul Valéry lo scriveva già nel 1929: «La Bellezza è una specie di cadavere. La novità, l'intensità, la stranezza, tutti i *valori di shock* l'hanno soppiantata» [Valéry 1957, 1240]. O per parlare come Picasso: «Quando si credeva alla Bellezza immortale, alle cazzate, era facile. Ma adesso?» [Malraux 1975, 118].

Non potendo rispondere subito a tale questione, torniamo a quella famosa bellezza immortale. Si possono distinguere quattro possibili definizioni di bello: attraverso l'armonia, l'utile, il bene, il piacere. La più importante storicamente è evidentemente la prima: l'armonia, cioè l'unità tra il tutto e le parti, secondo una certa affinità o proporzione. Per molto tempo ha prevalso l'idea secondo la quale il «numero aureo» o «divina proporzione» (in riferimento all'opera omonima di Luca Pacioli del 1509, illustrata da Leonardo da Vinci) era in qualche modo la chiave universale dell'opera bella, tanto più affascinante quanto più nascosta. Il numero aureo è un rapporto particolare, di tipo analogico, tra due parti. Per esempio, se queste parti sono delle lunghezze (segmenti lineari), il rapporto è tale che la somma delle due lunghezze sta alla prima lunghezza come la prima sta alla seconda. Ancora: l'insieme è proporzionale alla proporzione tra gli elementi. Il numero aureo è dunque una sorta di *mise en abîme* della proporzione. Matematicamente si esprime con la formula seguente

$$\frac{a+b}{a}=\frac{a}{b}$$

da cui, formando l'equazione $(a/b)^2 - (a/b) - 1 = 0$

$$\text{la soluzione } \frac{\sqrt{5}+1}{2}=1{,}618$$

Un altro calcolo matematico permette del resto di ritrovare lo stesso numero irrazionale (*phi* = 1,618), secondo la serie di Fibonacci che consiste nel porre ciascun termine come la somma dei due precedenti: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, eccetera. Ora, questa serie può apparire a sua volta come una serie dinamica universale: permette in effetti di costruire una spirale logaritmica a curvatura costante, fenomeno di crescita che si ritrova dappertutto nella natura, e in

particolare in certe conchiglie. Si è dunque cercato di spiegare innumerevoli opere di tutte le epoche e di tutte le origini attraverso la divina proporzione, statica o dinamica (da *Melancolia* di Dürer al Modulor di Le Corbusier, passando per la *Sonata per due pianoforti e percussione* di Bartók...). Ma ciò vuol dire allora che il numero d'oro è la ricetta magica di tutta la bellezza artistica? In questo caso sarebbe sufficiente essere matematici per essere artisti, fatto che evidentemente non è vero – e tanto meno in quanto spesso la formula matematica che si scopre nell'opera è soltanto approssimata.

1.2. Il bene

Numerose interpretazioni hanno fatto risalire la teoria del numero d'oro a una visione greca del cosmo come universo bello e ordinato, da qualche parte tra gli *Elementi* di Euclide e il *Timeo* di Platone. Ma il problema che rimane è che, come abbiamo visto (cfr. cap. 2, par. 1.1), il platonismo come sistema non valorizza l'opera d'arte. È sorprendente constatare che, mentre Platone consacra le più belle pagine del *Simposio*, pronunciate da Diotima, all'elevazione che permette l'amore del bello (da un bel corpo a due, da due a tutti, poi dai bei corpi alle belle azioni, dalle belle azioni alle belle scienze, fino all'idea del bello in sé), l'arte in generale e l'opera d'arte in particolare restano disperatamente assenti da questa gradazione del sensibile verso l'intelligibile. Dunque, non è direttamente alla corrente platonica che poterono ispirarsi gli uomini del Rinascimento per far valere la loro idea di bellezza nell'opera d'arte, ma indirettamente alla corrente «neoplatonica», che infatti ha inizio nell'antichità con Plotino. Lo storico dell'arte Erwin Panofsky ha ben dimostrato (nella sua opera *Idea*) tutta l'ambiguità di questo riferimento alla nozione platonica di Idea: mentre l'Idea in Platone si oppone in modo assoluto all'arte come il vero all'illusorio, diviene con Plotino, e poi in molti altri (in particolare Marsilio Ficino), l'immagine perfetta dell'opera che l'artista ha in lui e sulla quale si fonda per creare. Da Platone a Plotino, l'idea è divenuta l'immagine ideale. Poniamo l'esempio di un blocco di pietra che un artista ha trasformato in statua: dove risiede la bellezza? Non nella materia prima, ma nella forma che non era presente all'origine, cioè nell'idea che l'artista ha imposto alla materia. L'esempio della creazione artistica è là

per farci comprendere, per analogia, la ragione della bellezza di tutte le cose: non si tratta né della loro materia (*hýle*), né della loro forma visibile (*schema*), ma della loro forma ideale (*eídos*) che permette di risalire al legame mistico tra il bello e l'Uno. Tuttavia l'esempio della creazione artistica è là anche per farci comprendere un'altra cosa: che il bello stesso è inseparabile dal bene.

> Ma come si può vedere la bellezza dell'anima buona?
> Ritorna in te stesso e guarda: se non ti vedi ancora interiormente bello, fa' come lo scultore di una statua che deve diventar bella. Egli toglie, raschia, liscia, ripulisce finché nel marmo appaia la bella immagine: come lui, leva tu il superfluo, raddrizza ciò che è obliquo, purifica ciò che è fosco e rendilo brillante e non cessare di *scolpire la tua propria statua*, finché non ti si manifesti lo splendore divino della virtù e non veda la temperanza sedere su un trono sacro (*Enneadi*, I, 6, 9).

Quello che c'è di nuovo in Plotino (*neo*-platonico) rispetto a Platone è che la bellezza dell'opera d'arte può divenire metafora della bontà dell'anima. Il lavoro materiale dell'artista può essere il simbolo della ricerca spirituale del vero sé. Un testo simile sul rapporto tra virtù e statua, o almeno tra l'uomo virtuoso e lo scultore, non avrebbe mai potuto trovare posto nel pensiero platonico (anche se l'espressione in corsivo *scolpire la tua propria statua* è una citazione leggermente mascherata dal *Fedro*). Definendo l'arte attraverso la saggezza, e la saggezza attraverso l'arte, Plotino attribuisce a quest'ultima un valore nuovo, vicino alla filosofia. E se seguiamo fino in fondo la logica di questo testo, c'è infine tutta una concezione dell'esistenza che si trova coinvolta. L'estetica conduce naturalmente all'etica: con Plotino, già si tratta di fare della propria vita un'opera d'arte.

1.3. Il vero

Il terzo valore considerato qui non è introdotto forzatamente, per rispettare una sorta di trinità platonica. Corrisponde semplicemente a uno degli ultimi pensieri «assiologici» dell'opera d'arte, che funziona tutto sommato come i precedenti, anche se dei secoli li separano. Heidegger, poiché è

di lui che si tratta, intende rapportare l'essenza dell'opera d'arte a un valore che potrebbe esistere senza di essa: niente di meno che la verità. A prima vista, in effetti, il bello e il vero non si accordano necessariamente nel corso della storia, poiché il valore della verità può apparire anche come totalmente esteriore all'arte. E tuttavia, tutto il lavoro di Heidegger nel suo testo su *L'origine dell'opera d'arte* consiste nel mostrare che l'opera incarna in sé stessa una certa forma di verità, irriducibile alla sola verità logica. Il vero diviene un valore inerente all'opera: come comprendere tutto questo?

> La Terra emerge attraverso il Mondo e il Mondo si fonda sulla Terra, soltanto perché si storicizza la verità come lotta originaria di illuminazione e nascondimento. Ma come si storicizza la verità? Rispondiamo: la verità si storicizza in poche maniere essenziali. Una delle maniere in cui la verità appare è l'esser opera dell'opera. Esponendo un Mondo e facendo esser qui la Terra, l'opera è attuazione di quella lotta in cui è conquistato il non-esser-nascosto dell'ente nel suo insieme: la verità. [...] Nel quadro di Van Gogh si storicizza la verità [Heidegger 1988, 40].

Il quadro in questione è descritto da Heidegger [*ibidem*, 18] come quello di Van Gogh che raffigura «un paio di scarpe da contadino». Ciò che accade in questo quadro è dunque la verità della terra stessa, che non è soltanto la terra terrestre, se così si può dire. «Terra» è insomma il nome paradossale della forma di verità all'opera nell'opera, che resta irriducibile a ogni discorso di ordine scientifico. Ancora, sull'esempio del colore: «Il colore splende e vuol solo splendere. Quando pretenderemo di scomporlo in un calcolo di vibrazioni, ci sarà di già sfuggito. Esso si mostra solo se resta integro e inesplicito. La Terra destina al fallimento ogni tentativo di penetrare in essa» [*ibidem*, 32]. L'opera d'arte nasconde dunque una verità, ma una verità indicibile: come in Plotino, ma per altre ragioni, si tratta di una forma di misticismo ultimo. L'opera d'arte svela una verità che ci lega al mondo, ma non può svelarla che mantenendola parzialmente nascosta. La bellezza qui è un modo di schiudersi della verità. Ogni opera d'arte autentica possiede una parte di verità in sé stessa: è sufficiente che ognuno la scopra.

Ma il problema è che Heidegger si sbaglia, perlomeno nei fatti... Come ha mostrato Meyer Schapiro, le scarpe dipinte da Van Gogh non sono quelle di un contadino, e dunque senza dubbio non portano con loro tutta la terra

e tutta la verità dell'esser opera dell'opera, poiché si tratta né più né meno che delle scarpe di... Van Gogh stesso! Ciò che interessa a Van Gogh non è la verità terrena dell'opera (tanto più che allora era a Parigi), ma soltanto avere un oggetto quotidiano da dipingere, che non costi niente e sia a portata di mano. Ma al limite, poco importa: da un punto di vista strettamente filosofico l'argomentazione di Heidegger, che d'altronde non precisa mai a quale quadro si riferisce, resta sempre valida all'interno del suo sistema di idee e di valori. Ma da un punto di vista più estetico, è un po' spiacevole fondare una dimostrazione della verità propria dell'opera d'arte su una interpretazione totalmente errata di un'opera in particolare. «Ciò che ha potuto provare davanti a questo quadro è quindi al contempo troppo ricco e insufficiente» [Schapiro 1982, 354]. Ecco perché siamo tentati di lasciare il terreno già molto lavorato dell'assiologia, che tende sempre a riportare l'opera a un valore, quale che sia, per altri terreni un po' più vergini, in cui il rapporto con l'opera sarà forse più rispettato.

2. FENOMENOLOGIA

Il termine «fenomenologia» designa tradizionalmente in filosofia la «scienza dei fenomeni». Se il termine è conosciuto soprattutto nel XX secolo attraverso Husserl in Germania (come un ritorno «alle cose stesse») e Merleau-Ponty in Francia (la *Fenomenologia della percezione*), non bisogna dimenticare che il neologismo è contemporaneo alla nascita dell'estetica (*Fenomenologia* di Lambert, 1764), prima di essere ripreso da Hegel per la sua *Fenomenologia dello spirito* (1807). In conformità a queste origini differenti, la parola sarà intesa qui nella sua accezione più ampia. Al limite, del resto, Platone faceva già della fenomenologia senza saperlo, poiché cercava di rendere ragione dei fenomeni, cioè di tutto ciò che appariva sotto il sole. Ma ne rendeva ragione rapportando sistematicamente il sensibile all'intelligibile, mentre la fenomenologia propriamente detta tenta sempre di pensare l'opera d'arte nella sua stessa immanenza, senza necessariamente metterla in rapporto con una trascendenza. Applicata all'estetica, la fenomenologia si riferisce allora alle condizioni di percezione, e dunque di esistenza, dell'opera d'arte. Ora, tentare di cogliere l'opera d'arte come fenomeno

significa precisamente lasciare in sospeso la questione dei valori propri dell'assiologia. La fenomenologia segna dunque nello stesso tempo un passo in avanti e uno indietro rispetto all'assiologia: indietro rispetto alle pretese, ma in avanti rispetto alla verità, cioè rispetto a ciò che può essere effettivamente detto sull'opera in sé e per sé. Non si tratta più di giudicare, né di valutare, ma di sentire e di comprendere. Non è dunque un caso se si parla spesso di *fenomenologia dell'esperienza estetica* (titolo di un'opera di Mikel Dufrenne), piuttosto che di fenomenologia dell'opera d'arte.

2.1. L'opera come intermedio

Anche se la sua estetica non si può definire veramente come una fenomenologia, la riflessione di Hegel vuole essere vicina alle opere reali (che si tratti di piramidi egizie, della statuaria greca, della pittura olandese, della musica romantica o della poesia epica). Hegel è in effetti uno dei primi filosofi ad avere un'autentica cultura in materia d'arte e di opere d'arte (a Berlino, abitava di fronte al Museo), a differenza dei suoi predecessori, e in particolare di Kant. Allo stesso tempo, l'estetica hegeliana si riferisce ad opere particolari soltanto in funzione della loro capacità di entrare in un sistema filosofico prestabilito. All'interno di un tale sistema, l'arte è necessariamente subordinata allo spirito, poiché la filosofia dell'arte non è che uno dei circoli (il primo, il meno elevato) della filosofia dello spirito. Hegel dunque sminuisce l'arte universalizzandola e contemporaneamente la valorizza particolarizzandola. È questa stessa tensione che domina per esempio questa pagina sull'essere dell'opera d'arte:

> l'opera d'arte sta *nel mezzo* tra la sensibilità immediata e il pensiero ideale. L'opera d'arte *non* è *ancora* puro pensiero, ma, nonostante la sua sensibilità, *non* è *più* semplice esistenza materiale, come le pietre, le piante, la vita organica; il sensibile nell'opera d'arte è già un ideale che però non essendo l'ideale del pensiero, al contempo esiste ancora esternamente come cosa. Questa parvenza del sensibile si presenta ora per lo spirito all'esterno come la forma, la visione, o il suono delle cose, e ciò accade quando lo spirito lascia essere liberamente gli oggetti, senza discendere tuttavia nel loro interno essenziale (ché, in tal caso, essi cesserebbero del tutto di esistere per lui esternamente come cose singole) [Hegel 1976, 48].

È Hegel stesso che sottolinea: «*non* è *ancora* puro pensiero», «*non* è *più* semplice esistenza materiale». Questa tensione cronologica è particolarmente significativa: l'opera d'arte ha lasciato il terreno troppo sensibile delle pure sensazioni (il bello non è solamente il piacevole), ma non ha ancora raggiunto la vetta del puro pensiero (il bello non è il vero). C'è qui una logica dell'evoluzione intellettuale dell'arte alla quale la storia, del resto, ha in parte dato ragione. Ma, all'interno di questa logica, l'opera può almeno essere studiata per sé stessa (forma, aspetto, sonorità), cioè come una realtà mediana, da qualche parte tra lo spirituale e il materiale. Hegel precisa:

> Infatti queste forme sensibili e questi suoni non si presentano nell'arte solo in vista di sé stessi e della loro forma immediata, ma anche con lo scopo di soddisfare in questa forma più alti interessi spirituali, giacché essi sono in grado di far vibrare lo spirito fin nella più intima profondità della coscienza. In tal modo il sensibile è nell'arte *spiritualizzato*, giacché lo *spirituale* appare in essa sensibilizzato [*ibidem*, 48-49].

In fondo, a ben riflettere, forse è proprio questo che ci piace nell'arte: l'opera d'arte è allo stesso tempo *nel* mondo e *fuori* da esso. È nel mondo, poiché ci tocca con delle sensazioni; è fuori da esso poiché ci invita alla contemplazione.

2.2. L'esperienza estetica

Per Hegel l'arte manifesta un'idea attraverso una forma sensibile. Ma il problema rimane: questa forma sensibile è più o meno adeguata all'idea che esprime – ed è sempre l'idea che viene per prima. Detto altrimenti, nel sistema hegeliano l'arte resta un mezzo d'espressione necessariamente imperfetto rispetto alla filosofia. Si comprende allora il fatto che altre riflessioni sull'arte abbiano tentato di «ri-fenomenologizzare» il nostro rapporto con l'opera, liberandola da un sistema costrittivo poiché ad essa esterno. Quale altra soluzione, allora, se non quella di tornare alle cose stesse, tentando di

ritrovare una relazione più antica della coscienza con il mondo? Dopotutto, esiste un paesaggio anche prima della geografia, gli uccelli prima dell'ornitologia, e le opere d'arte prima dell'estetica. In questa ricerca pre-riflessiva l'esperienza estetica, in senso proprio, non concerne unicamente o direttamente l'opera d'arte, ma risale al primo significato di *aísthesis* come sensazione, sensibilità (cfr. cap. 1, par. 1.1). Ogni fenomenologia dell'opera d'arte è in primo luogo fenomenologia della percezione. Ma questa permette di comprendere la nostra percezione dell'opera d'arte, e anche indirettamente il lavoro dell'artista, attraverso una esperienza privilegiata di percezione particolare, come nel caso del bellissimo testo di Merleau-Ponty:

> Quando vedo attraverso lo spessore dell'acqua le piastrelle sul fondo della piscina, non le vedo malgrado l'acqua e i riflessi, le vedo proprio attraverso essi, mediante essi. Se non ci fossero queste distorsioni, queste zebrature di sole, se vedessi senza questa carne la geometria del fondo piastrellato, proprio allora cesserei di vederla quale è, dove è, vale a dire più lontano di ogni luogo identico. L'acqua stessa, la potenza della massa acquosa, l'elemento sciropposo e luccicante, non posso dire che sia nello spazio; non è altrove, ma non è nella piscina. L'acqua abita la piscina, vi si materializza, ma non vi è contenuta, e se alzo gli occhi verso lo schermo dei cipressi dove gioca il reticolo dei riflessi, non posso negare che l'acqua visiti anch'esso, o almeno vi riverberi la propria essenza attiva e vivente. È questa animazione interna, questo irraggiarsi del visibile, che il pittore cerca sotto i nomi di profondità, spazio, colore [Merleau-Ponty 1989, 50].

Questo testo, l'ultimo pubblicato in vita dall'autore, permette di farsi un'idea della fenomenologia dell'arte secondo Merleau-Ponty. Si vede qui, per esempio, tutto ciò che lo separa da una visione hegeliana delle cose: il lavoro dell'artista, che compare soltanto alla fine di questa citazione, non è legato a priori a un sistema di idee; al contrario, prolunga naturalmente, a posteriori, il nostro sistema di percezione, che il pittore cerca di ritrovare e di esaltare con i propri mezzi. «Animazione interna», «irraggiarsi del visibile»: l'opera d'arte è in presa diretta, se così si può dire, con il reale. Essa è il disegno a tre dimensioni di una genesi delle cose. Se l'opera d'arte ci tocca, è per il fatto che è vicina alla carne del mondo, che ci rinvia a sua volta alla nostra propria carne. Alla nostra visione corrisponde una visibilità segreta del

mondo che rende possibile questa visione. Il nostro corpo è visto-vedente, toccato-toccante. Sta dunque al fenomenologo che si occupa di estetica di rimanere egli stesso vicino alle opere e agli artisti, fin dentro i bianchi, i vuoti, i silenzi (Cézanne e la grana della tela lasciata a tratti bianca nelle ultime versioni della Montagna Sainte-Victoire, Henry Moore e i vuoti delle sue grandi statue, per citarne solo alcuni). Altri fenomenologi di formazione hanno potuto applicare questo tipo di analisi anche alla poesia o alla musica (Henri Maldiney, Mikel Dufrenne, fra gli altri). La vera filosofia consiste allora nel «cogliere ciò che fa sì che l'uscire da sé sia rientrare in sé e viceversa» [Merleau-Ponty 1993, 215]. Occorre cogliere questo chiasma, questo intreccio, questo rivolgimento. E Merleau-Ponty aggiunge: «Ecco lo spirito». Si sarà compreso che non si tratta dello stesso spirito di cui parla Hegel.

2.3. L'aura dell'opera

A queste condizioni, l'oggetto estetico finisce per apparire come un «quasi-soggetto» [Dufrenne 1969]. L'opera d'arte non è più un'apparenza, ma un'*apparizione*. Questa reciprocità del visibile è stata messa in evidenza in particolare da Georges Didi-Huberman nella sua opera dal titolo eloquente: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Ciò che vediamo, ciò che ci guarda). Infatti ciò che noi vediamo è anche ciò che ci guarda: tale è la constatazione dell'esperienza estetica soggettiva così come la provano, e la fanno provare, degli scultori minimalisti come Tony Smith o Robert Morris, contro la visione tautologica di un pittore come Frank Stella, per il quale, «ciò che voi vedete è ciò che voi vedete». Al fine di non cadere nell'altro estremo che sarebbe, press'a poco, la visione credente dell'evangelista davanti alla tomba vuota di Cristo, l'autore si rimette non alla religione proselita né al cinismo tautologico, ma alla filosofia – in questo caso, quella di Walter Benjamin, il cui concetto originale di aura permette senza dubbio di superare dialetticamente questa contraddizione.

> Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova. [...] Ciò che vien meno nell'epoca

della riproducibilità tecnica è l'«aura» dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto. Entrambi i processi portano a un violento rivolgimento che investe ciò che viene tramandato – a un rivolgimento della tradizione, che è l'altra faccia della crisi attuale e dell'attuale rinnovamento dell'umanità. [...] Cade qui opportuno illustrare il concetto, sopra proposto, di aura a proposito degli oggetti storici mediante quello applicabile agli oggetti naturali. Noi definiamo questi ultimi apparizioni uniche di una lontananza, per quanto possa essere vicina [Benjamin 2000, 22, 23, 24-25].

Benjamin non è certo un fenomenologo, ma cerca almeno di pensare l'opera d'arte nella maniera più «autentica» che ci sia, cioè applicandosi innanzitutto alle sue condizioni reali di esistenza. Siamo nel 1935, ma può sembrare che il testo sia stato scritto successivamente: in effetti, ciò che soprattutto sorprende Benjamin è la possibilità quasi infinita di riprodurre l'opera d'arte attraverso i nuovi mezzi tecnici (a partire dalla cartolina postale per l'opera pittorica fino alla diffusione attraverso copie per l'opera cinematografica, anticipando in modo stupefacente le nuove attuali possibilità di copia numerica). Detto altrimenti, la riproducibilità è il nuovo regime dell'opera d'arte nel XX secolo, e ciò che potrebbe sembrare secondario, anzi esteriore a prima vista, è al contrario al centro di una rivoluzione dell'opera d'arte. La riflessione di Benjamin rappresenta quindi un autentico cambiamento di prospettiva in estetica: prendendo apparentemente un percorso trasversale (la questione della riproduzione sembra a priori meno importante del bello, il gusto, il giudizio, ecc.), arriva a un crocevia di questioni decisive. L'opera d'arte riprodotta in serie non rimette in questione l'esistenza tradizionale dell'originale, o piuttosto la relazione tra il pubblico e l'opera originale, e di conseguenza lo statuto dell'opera stessa? Con la riproduzione cosa si perde irreversibilmente? Ed eventualmente, cosa si guadagna? Ciò che si perde è precisamente ciò che Benjamin chiama l'*aura* dell'opera, cioè al contempo il suo valore di unicità, ritualità, autenticità, storicità. Il declino

dell'aura, sintomo di una crisi più grave e più generale, significa che le opere perdono il loro quadruplo valore e si vedono attribuire un valore di scambio che le rende negoziabili come qualsiasi bene di consumo. Incessantemente, in un sistema di economia di mercato bisogna riprodurre, scambiare, esporre, vendere – tutte cose che sfuggono al mistero dell'aura. Come Marcuse e Adorno (con cui intrattenne una corrispondenza continua, ma dai quali si distingue), Benjamin assiste perplesso all'evoluzione della società capitalista, che suscita in lui dei sentimenti molto ambigui. Nello stesso tempo, ciò costituisce l'originalità del suo pensiero rispetto agli altri: infatti le sue reazioni sono contemporaneamente negative (impoverimento delle esperienze estetiche autentiche, affievolimento del valore proprio dell'opera d'arte, degradazioni ai valori di mercato, ecc.) e malgrado tutto positive (riproduzione, diffusione e dunque democratizzazione dell'accesso all'arte: la liquidazione della tradizione è anche una forma di liberazione). Benjamin vuole pensare il rivolgimento culturale prima di giudicarlo (la sua filosofia non è dunque un'assiologia): in questo senso, si può sempre sperare che un accesso più ampio, anche se meno autentico, alle opere d'arte, cinema compreso, accresca l'intelligenza e faccia indietreggiare la stupidità. Ma non dimentichiamo che esiste anche il cinema di propaganda, e che queste pagine sono state scritte in esilio, poiché Benjamin aveva lasciato la Germania del 1933...

3. ONTOLOGIA

Il termine «ontologia» designa tradizionalmente in filosofia la «scienza dell'essere». In estetica, più modestamente, l'ontologia designerà la questione della natura delle opere d'arte, dei loro modi di esistenza, delle loro rispettive proprietà, o ancora delle qualità che attribuiamo loro. Malgrado il suo nome antico, si tratta in questo caso di una preoccupazione relativamente recente dell'estetica, che si distingue dalla fenomenologia sia per il suo oggetto, più circoscritto, sia per il suo metodo, logico e analitico. Quindi, per esempio, là dove Merleau-Ponty poteva interrogarsi sulla carne del visibile, il filosofo dell'ontologia dell'arte considererà questa espressione come un non-senso poetico, e sceglierà piuttosto di interrogare i differenti modi di esistenza delle cose visibili. Ciò significa che l'ontologia dell'arte è

innanzitutto una ontologia logica, secondo una corrente principalmente ma non esclusivamente anglosassone. Da questo punto di vista, non è sbagliato ricordare che «la riflessione sull'ontologia dell'opera d'arte e sulla natura delle proprietà estetiche è stata molto diffusamente sottovalutata, a vantaggio di quella sul giudizio di gusto (Kant) e sulla storicità dell'arte (Hegel)» [Cometti, Morizot e Pouivet 2002, 51].

3.1. L'opera dell'arte

Ecco una questione in apparenza molto semplice: quando ascolto un cd che cosa ascolto? È l'opera musicale stessa? Sì e no, possiamo dire. Sì, se sappiamo che c'è corrispondenza tra l'opera scritta e l'opera suonata e registrata, o anche se non c'è un'opera scritta all'origine, ma esiste solo ciò che è stato suonato e registrato. No, se pensiamo che ciò che ascoltiamo è soltanto un'interpretazione o una versione tra le altre possibili, o, senza opera scritta, se pensiamo a tutte le altre possibilità di missaggio in studio dello stesso materiale sonoro. Sì e no, se consideriamo la tecnica numerica stessa che non è mai altro che un processo di codifica del suono, riproducibile all'infinito – direbbe Benjamin oggi – e dunque virtualmente senza originale (tutti gli esemplari di uno stesso cd sono a priori di qualità sonora uguale al nastro matrice, contrariamente alle cartoline postali di qualità necessariamente inferiore all'originale del museo). A queste condizioni, dov'è l'opera musicale? Nello spartito, sul disco, in studio, nel concerto? È un po' in ognuno di questi quattro luoghi, ma mai pienamente in uno solo di questi. L'opera musicale rinvia dunque, in qualche modo, a una forma di ontologia «mista».

Bisognerebbe dunque essere capaci di produrre un'ontologia specifica, evidentemente molto più complessa di ciò che abbiamo detto finora, per ciascun tipo di opera d'arte. È ciò che ha detto Gérard Genette nel primo tomo del suo libro *L'opera dell'arte* (il secondo, dedicato alla relazione estetica, sarà trattato nell'ultimo capitolo, cfr. cap. 6, par. 3.2). Ispirandosi a una distinzione proposta da Nelson Goodman, rispetto alla questione del loro essere, le opere d'arte possono suddividersi in *autografiche* e *allografiche*: l'aggettivo «autografiche» designa le opere che consistono in oggetti materiali, che si manifestano in sé stessi, con la presenza di un originale

(pittura, scultura, architettura come cose, ma anche spettacoli, happening, improvvisazioni, ecc., come fatti); «allografiche» sono invece le opere che consistono in oggetti ideali, che si manifestano attraverso altri oggetti, senza la possibilità di falsificarli (la letteratura attraverso il libro, la musica attraverso lo spartito, la registrazione o l'esecuzione, ecc.). Rispetto all'esempio precedente (non presente in Genette ma inventato per necessità), si dirà quindi che l'opera musicale appartiene apparentemente al regime *allografico* dell'arte. Ma ciò non è forse così evidente, poiché tutto dipende in effetti da quale musica è quella di cui si parla: è vero per la musica scritta (che si divide in spartito e interpretazione), ma è in parte falso per la musica improvvisata, in cui alcuni elementi per nulla o poco importanti (come il timbro specifico di uno strumento o una sincope ritmica complessa) sono mescolati con gli elementi fondamentali (come in generale la linea melodica o la struttura armonica). Nel jazz, per esempio, l'opera in questione non è il tema in sé, ma la sua interpretazione ogni volta unica in termini di complessa improvvisazione – tanto che «l'œuvre de jazz» (Laurent Cugny), quando esiste, richiama l'idea di un regime *autografico* dell'arte.

Ma non è tutto: la distinzione si prolunga (e potrebbe prolungarsi ancora di più). L'opera autografica può essere unica (quadro) o multipla (fotografia); l'opera allografica è multipla solo al livello delle sue manifestazioni, non della sua immanenza. Ma questo statuto ontologico non è sempre sufficiente a rendere conto dell'esistenza delle opere, poiché le opere trascendono spesso il loro oggetto, materiale o ideale. Nella trascendenza Genette colloca non solo le immanenze plurali (le opere con più versioni come i quattro *Benedicite* di Chardin), le manifestazioni parziali (opere lacunose, o anche inesistenti come, al limite, l'*Athena Parthenos* di Fidia), ma anche tutto ciò che fa sì che l'opera non si possa ridurre alla sua immanenza, e di conseguenza tutti i problemi legati alla ricezione stessa. Dunque non bisogna intendere la parola «trascendenza» nel suo senso spirituale, ma nel senso di idealità che ha, per esempio, lo spartito rispetto all'esecuzione, e anche più in generale l'opera stessa rispetto alla sua ricezione. È così che nell'ambito delle manifestazioni parziali certe forme di arte contemporanea (*Land Art*, installazioni effimere, l'impacchettamento di monumenti) sono destinate di primo acchito a una tale ricezione, poiché vivono soltanto delle loro tracce (manifesti, cartoline e altri documenti che permettono di risalire alla loro produzione). Più in

generale, Genette si oppone a Goodman riguardo all'importanza della ricezione stessa dell'opera. Ogni opera funziona diversamente a seconda dei legami, delle epoche, degli individui, delle circostanze. Non che sia «aperta» nel senso in cui la intende Umberto Eco: l'opera, molto semplicemente, è plurale per definizione, non si riduce a ciò che è, ma è ciò che diviene. Ecco cosa significa lo sdoppiamento del titolo: non più l'opera d'arte, ma l'opera *dell'*arte, ossia ciò che l'arte fa all'opera.

3.2. L'intenzione

Questa tipologia di opere d'arte è allora inseparabile da una definizione generale dell'opera, che Genette propone nello stesso scritto: «un'opera d'arte è un oggetto estetico intenzionale», o, che è lo stesso: «un'opera d'arte è un artefatto (o prodotto umano) a funzione estetica» [Genette 1999, 6]. Anche Roger Pouivet proporrà una definizione abbastanza vicina a quest'ultima, e che chiarisce in particolare la nozione di artefatto come prodotto specificamente umano:

> Ci sono delle opere d'arte, cioè degli oggetti di una specie particolare, ma l'opera d'arte come entità astratta resa concreta nelle opere particolari, non esiste veramente. Le opere d'arte sono degli artefatti. Gli artefatti non esistono indipendentemente dalle credenze delle persone appartenenti alle comunità culturali cui queste opere sono relative. Le opere d'arte sono costituite da queste credenze. Niente, dunque, è *intrinsecamente* un'opera d'arte [Pouivet 1999, 18].

Prima di andare oltre, bisogna rimarcare che un tale approccio «ontologico» non è senza rapporto con un approccio «iconologico» delle opere d'arte. Può sembrare curioso avvicinare Genette e Panofsky, e tuttavia entrambi hanno una maniera tutto sommato abbastanza simile di definire l'opera d'arte, attraverso la distinzione da altri tipi di oggetti e attraverso l'intenzionalità che essa esige. In Panofsky, l'opera d'arte è definita «come manufatto umano che esige d'essere esperito esteticamente». Si distingue così: 1) dagli oggetti naturali; 2) dagli oggetti creati dall'uomo a fini pratici (questi «possono dividersi in due classi: veicoli di comunicazione e utensili o apparecchi»). Ogni

oggetto può essere esperito esteticamente, e la maggior parte delle opere d'arte può, da un certo punto di vista, essere percepita come oggetto pratico. Ma ciò che distingue l'opera d'arte da ogni altro oggetto è il fatto che essa ha come sua *intentio* quella di essere percepita esteticamente [Panofsky 1962, 14-17]. È così che Panofsky, nei suoi *Studi di iconologia*, può individuare e distinguere tre livelli di significato dell'opera d'arte: significato primario o naturale (suddiviso in significato di fatto e significato espressivo), significato secondario o convenzionale, significato intrinseco o contenuto. Cosa nascondono queste etichette? Per farcelo capire, lo storico dell'arte ricorre a un esempio tratto dalla vita quotidiana: un mio conoscente mi saluta in strada levandosi il capello. Primo livello di significato, di fatto: identifico quell'uomo e il suo gesto; quel gesto possiede inoltre un significato espressivo: il suo saluto sembra amichevole e non ostile. Da qui il secondo livello, convenzionale: questa forma di saluto è propria del mondo occidentale e di una certa epoca; sarebbe incomprensibile per un uomo dell'antica Grecia o per un aborigeno. Quanto al terzo livello, rinvia globalmente alla forma della personalità dell'uomo che mi saluta; questa rinvia a sua volta ad uno sfondo nazionale, sociale, culturale, storico, e a una idiosincrasia essenziale che si esprime attraverso ciò che di tale personalità riusciamo a intravedere, una maniera singolare di vedere il mondo. È sufficiente allora applicare questo esempio all'opera d'arte: è una forma e una espressione (livello primario); appartiene a un sistema di convenzioni (il fiore appassito può rappresentare il tempo che passa); contiene infine un significato intrinseco, in qualche modo filosofico, in quanto *forma simbolica* (secondo l'espressione di Cassirer).

Anche se questo schema ternario non appartiene all'ontologia, ma, potremmo dire, alla semiologia, si comprende che questo è possibile soltanto all'interno di una cornice che concepisce l'opera d'arte come qualcosa a parte. A parte, cioè come un oggetto (materiale o ideale) estremamente prezioso (originale o riproduzione), che è contemporaneamente nel mondo e fuori da esso, che passa di luogo in luogo e sopravvive di epoca in epoca, per l'immensa felicità degli uomini che ne rimangono rapiti. L'opera d'arte è un tesoro: poiché essa non è a priori sottomessa alle necessità pratiche quotidiane, e poiché manifesta l'intenzione di un uomo che richiama l'attenzione di altri uomini, è il marchio stesso della libertà dello spirito umano e della possibilità di una comunità fondata non sulla religione, né sulla nazione,

sulla lingua, sulla parentela, sull'interesse o sulla ragione. L'opera d'arte è un sogno che talvolta diviene realtà.

3.3. L'interpretazione

Nello stesso tempo, oggi si sa bene che un'«opera» non è tale che nel contesto della sua teoria. L'inflazione del discorso contemporaneo sull'opera finisce per far parte dell'opera stessa. Tale è per esempio il punto di partenza dell'estetica di Arthur Danto: può darsi che nessuna differenza materiale permetta di distinguere un'opera d'arte da una cosa reale; non si può ridurre un'opera d'arte alla sua materialità. Da che cosa dipende allora la differenza? Né dalle qualità estetiche intrinseche dell'oggetto (come ci si sarebbe aspettato precedentemente), né dal suo riconoscimento istituzionale (George Dickie), né dal gesto intenzionale in sé stesso (Ted Cohen), ma dall'*interpretazione*, che realizza la trasfigurazione del banale in opera d'arte. Questa trasfigurazione è di struttura metaforica, e questa interpretazione si radica (ancora?) nella storia («Non tutto è possibile in ogni tempo», diceva già Wölfflin [1984, 54]). Così, per esempio, Duchamp e Warhol, ciascuno a suo modo, hanno «portato a compimento» l'arte, cioè l'hanno «realizzata» o almeno ne hanno mostrato la logica implicita alla maniera postmoderna del: «e dopo, che cosa si fa?»... I *ready-mades* come le scatole Brillo esibiscono l'essenza interpretativa dell'arte, costringendoci a cercare la differenza interna rispetto agli oggetti reali. Queste «opere» pongono la questione filosofica dell'essenza dell'arte a partire dall'interno dell'arte e provocano la necessità dell'interpretazione. L'interpretazione non si aggiunge all'opera, essa la costituisce in quanto opera d'arte, nella storia. Per Danto è un'evoluzione logica, irreversibile, sul modello hegeliano della fine dell'arte (cfr. cap. 5, par. 2.2). Il verdetto è senza appello: «Non si può vedere qualche cosa come arte se non nel contesto di una teoria artistica, di un sapere connesso alla storia dell'arte. L'arte, nella sua stessa esistenza, dipende sempre da una teoria; senza una teoria dell'arte, una macchia di pittura nera *è* semplicemente una macchia di pittura nera e nient'altro» [Danto 2004, 135].

Stando così le cose, dal punto di vista allargato di un'estetica della ricezione (H.R. Jauss), bisognerà considerare non soltanto i teorici professionisti dell'arte, ma anche e forse soprattutto gli agenti, i critici, gli organizzatori, le istituzioni, ecc., tutto ciò che fa sì che un'opera non si costituisca come oggetto se non dopo essere stata pienamente e diversamente recepita – e più di tutto, senza dubbio: il ruolo del mercato che falsa il gioco, dilatando lo scarto tra valore estetico e valore economico. La sociologa Nathalie Heinich in *Le triple jeu de l'art contemporain*, riassume così il dibattito: le diverse trasgressioni degli artisti (l'esperienza del limite) provocano necessariamente le reazioni del pubblico (dall'indifferenza al rigetto) e insieme cercano un'integrazione nei musei e da parte dei critici. Trasgressione, reazioni, integrazioni: presa tra questi tre fuochi, l'opera non può far altro che sparire. Questa è in un certo senso la situazione attuale, che si presenta quindi come un

> conflitto di paradigmi: per il paradigma moderno, il valore artistico risiede nell'oggetto, e tutto ciò che è esterno ad esso non può esprimere nulla del valore intrinseco dell'opera; per il paradigma contemporaneo, il valore artistico risiede nell'insieme delle connessioni – discorsi, azioni, nessi, situazioni, effetti di senso – che vi si costituiscono intorno, o a partire dall'oggetto, il quale non è altro che un'occasione, un pretesto, un elemento di passaggio anche non obbligato, tenuto conto della tendenza alla smaterializzazione delle opere [Heinich 1998, 324].

Per dirla in una formula, le opere compiute sono divenute delle messe in opera continuamente differite, e il tanto atteso «capo d'opera» è divenuto ora un «fuordopera». Nello stesso tempo – e qui sta tutta l'ambiguità – fino a quando ci sarà l'arte non si vede come l'arte potrebbe fare a meno delle opere, in una forma o in un'altra. Anche se le opere non sono più delle opere «operate» nel senso tradizionale del termine, esse sono forse opere «operanti», nel senso che incarnano sempre dei valori (compresi degli anti-valori) e che solidificano delle esperienze (anche in una forma «non solida»). Allo stesso modo qualsiasi *ready-made* di Duchamp incarna il valore supremo della libertà sovrana dell'artista, e anche il meno importante *event* di Fluxus può apparire come la solidificazione effimera di una esperienza soggettiva... Tanto che la nuova questione dell'estetica secondo Nelson Goodman non è più «Cos'è l'arte?», ma «Quando c'è dell'arte?»... La questione dell'essenza dell'arte rimane mal posta finché prende per oggetto la natura invariante dell'oggetto (ciò che l'arte *è*) invece di interessarsi alla sua funzionalità (ciò

che l'arte *fa*) e alla sua natura contestuale (*quando* lo fa, ossia anche per chi). Si noti lo spostamento: non è più questione di un'essenza atemporale, ma di un'apparenza, di una manifestazione temporale, anzi temporanea.

A questo triplice approccio (assiologico, fenomenologico, ontologico) di un'estetica dell'opera d'arte in generale, bisognerebbe aggiungere altri approcci meno specificamente filosofici, il che spiega parzialmente la loro assenza in queste pagine: una psicoanalisi dell'opera d'arte nei suoi rapporti con l'inconscio, o un'antropologia dell'opera d'arte attraverso le differenti civilizzazioni, eccetera. L'essenziale qui era di porre l'accento contemporaneamente sul modo di esistenza proprio dell'opera d'arte (la sua immanenza e la sua trascendenza, per dirla alla Genette) e su ciò che la fa esistere al di fuori di sé stessa (la relazione estetica). Il dibattito potrebbe alla fine riassumersi nella falsa *querelle* a distanza tra Maurice Denis e André Malraux: fisica dell'arte contro metafisica. Denis che vuole sempre «ricordarsi che un quadro – prima di essere un cavallo da battaglia, una donna nuda, o un qualsiasi aneddoto – è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori assemblati secondo un certo ordine» [Denis 1993, 5]. E Malraux che risponde: «Come no! C'è qualcuno per cui i pittori, da Manet a Braque, sono semplicemente autori di felici rapporti di toni, come i sarti, da Doucet a Christian Dior?» [Malraux 1975, 149]. Falsa *querelle*, poiché le due posizioni sono perfettamente conciliabili, Denis volendo semplicemente che si guardi davvero alla pittura, e Malraux sognando, al di là del solo piacere degli occhi, e della morte stessa, che l'arte sia un *anti-destino*.

L'opera d'arte come valore esiste dunque da qualche parte tra la sua poetica e la sua ermeneutica. A questo titolo, essa non appare mai come un oggetto perfetto, costituito una volta per sempre, ma piuttosto come una proposta d'artista costruita ugualmente per la ricezione, anzi come un organismo vivente in costante interazione con il suo ambiente, con la sua epoca. Allo stesso modo, ciò che chiamiamo «capolavoro» non è tanto un valore assoluto ed eterno quanto ciò che resiste a tutte le critiche e permane attraverso un'infinità di interpretazioni. In tutti i casi, direbbe Nietzsche, il più difficile è ancora da fare: «Si deve imparare anche l'amore» [Nietzsche 2007, par. 334, 238].

CAPITOLO 5

Il paragone

«Paragone» (che si può tradurre letteralmente con «rivalità») era il titolo di un manoscritto di Leonardo da Vinci dedicato a una comparazione gerarchizzata delle arti. Il dibattito sul paragone o «parallelo tra le arti» animava l'Italia del Rinascimento. Leonardo concludeva allora, strategicamente per l'epoca e logicamente dal suo punto di vista, in favore della superiorità della pittura sulla poesia, la musica e la scultura. L'influenza di un tale approccio si farà sentire su tutti i successivi sistemi delle arti: in Schopenhauer [1997, libro III, par. 52], dove però è la musica che appare come l'arte superiore, la sola capace di esprimere pienamente la dimensione della volontà, o ancora in Heidegger [1988, 56], per il quale «ogni arte [...] è nella sua essenza poesia». Mettendo tra parentesi la questione della superiorità di un'arte su un'altra – che sia la pittura, la musica, la poesia, ecc. – si conserverà qui questo termine per designare ogni pensiero sulla *differenza* e la *corrispondenza* tra le arti. Il termine «paragone» connota allora una preoccupazione di estetica generale comparata, che non relega l'estetica in questo o quell'ambito, in questa o quella disciplina, ma che sceglie di pensare ogni arte in rapporto a un'altra, e tutte le arti insieme, nella loro unità e nella loro diversità.

Cominciamo da una questione apparentemente semplice: cosa significa «settima arte»? Certamente, tutti diranno: il cinema. Ma perché «settima» (a partire da Canudo)? Se l'ottava è la radio per alcuni, il video per altri, e se la nona è sicuramente il fumetto, quali sono le prime sei? Se rispondiamo, secondo lo schema hegeliano: architettura, scultura, pittura, musica, poesia, qual è la sesta? La danza, forse? Bisogna metterla insieme alla musica? E il

teatro? Bisogna metterlo con la poesia e la letteratura in senso ampio? Ma questo non significa occultare la dimensione scenica assolutamente costitutiva di una tale arte? E l'opera? E gli happening, le performance, le installazioni? Tutto ciò per dire che il fatto stesso di contare e di classificare mette in opera di primo acchito una *corrispondenza*, poiché si riconosce che tutte queste arti sono *arte*, e nello stesso tempo una *differenza* radicale, poiché di fatto si escludono alcune arti per privilegiarne altre. Come ha ben detto Jean-Luc Nancy [1994]: «Perché ci sono più arti, e non una sola?»... Perché più arti? In che modo? E *l'*arte?

1. GLI ELEMENTI DI FONDO

1.1. L'arte e le arti

L'arte, al singolare, non è affatto un'evidenza. Ci sono dapprima alcune pratiche umane, poi varie arti, che si possono dire belle, e infine il pensiero di un'arte come concetto comune che ricoprirebbe queste pratiche. Senza dimenticare che, per un certo numero di culture e società tradizionali (in particolare africane, ma non soltanto), la suddivisione della realtà tra pratiche artistiche e pratiche religiose o simili non ha strettamente alcun senso. La sfera «arte» non esiste necessariamente in quanto tale, in modo autonomo, ma è collegata alla sfera di una pratica al tempo stesso quotidiana e sacra, essa stessa tributaria di una visione del mondo, anzi di una cosmologia. L'arte come concetto è dunque innanzitutto una costruzione. «L'arte è tutto ciò che gli uomini hanno chiamato così» (Dino Formaggio).

Almeno in Occidente, si può tentare di rintracciare brevemente la storia di questa costruzione. Come abbiamo visto precedentemente (cfr. cap. 3, par. 1.1.1), anche se c'erano le Muse, non esisteva una parola specifica nell'antichità, greca o romana, per designare quelle che più tardi si chiameranno le Belle arti: il senso stesso di *téchne* o *ars* si estendeva ad ogni sorta di competenza pratica. Nel Medioevo apparve nettamente la distinzione scolastica tra «arti meccaniche» (tessitura, architettura, navigazione, agricoltura, caccia, medicina, equitazione) e «arti liberali» (grammatica, dialettica e retorica per il *Trivium*, aritmetica, geometria, astronomia e musica per il *Quadrivium*). Nessun posto, dunque, per le future belle arti in questa ripartizione; al limite per architettura e musica, e letteratura in senso ampio, ma non per pittura e scultura. Si comprende allora che una delle sfide del Rinascimento sia precisamente di fare in modo che queste ultime appartengano piuttosto alle arti liberali che alle arti meccaniche (cfr. cap. 3, par. 1.2.2). Ma, finalmente, è soltanto nel XVIII secolo che questa forma di riconoscimento diviene consueta, come si può verificare dal vocabolario corrente. Quando Diderot e d'Alembert pubblicano nel 1751 la prima edizione dell'*Enciclopedia*, il sottotitolo – *Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri* – indica chiaramente una nuova tripartizione. Le arti meccaniche designano allora il lavoro manuale e industriale, rivalutato secondo l'importanza di numerose tavole dell'*Enciclopedia*; le arti liberali designano ormai l'insieme delle belle arti (il caso dell'architettura è particolarmente interessante poiché per definizione si situa tra le due); quanto alle arti liberali nel senso del Medioevo, nel nuovo complesso si definiscono piuttosto «scienze».

Per pensare la costituzione storica di un sistema moderno delle arti bisogna dunque risalire al Rinascimento (il paragone di Leonardo), ma soprattutto soffermarsi sul periodo-chiave del secolo dei Lumi. In Francia tre opere faranno epoca: il *Trattato del bello* di Crousaz (1714), spesso considerato il più antico testo di estetica francese, che studia tanto le arti visive quanto la poesia e la musica; le *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* dell'Abate Dubos (1719), che segna le prime differenze e corrispondenze non gerarchizzate tra le arti; infine il trattato dell'Abate Batteux, *Le belle arti ricondotte ad unico principio* (1746), che mostra il primo sistema chiaramente definito e organizzato intorno all'idea di imitazione. Nel suo trattato, che ebbe una grande influenza in Germania, Batteux distingue tre gruppi di arti, secondo tre finalità: le arti meccaniche mirano all'utilità, le belle arti mirano al piacere (nel numero di cinque: musica, poesia, pittura, scultura e danza), e un terzo gruppo mira contemporaneamente al piacere e all'utilità (l'eloquenza e l'architettura). Come si vede, il sistema moderno delle arti è quasi compiuto, prima che Baumgarten pubblicasse la sua *Estetica* (1750). Ma in effetti, non diciamo «arte» al singolare se non a partire dal romanticismo nel secolo seguente (attraverso Goethe e «l'opera d'arte totale» o *Gesamtkunstwerk*, come attraverso Baudelaire e il genio

delle corrispondenze). L'evoluzione, dunque, è stata molto lenta: quello che chiamiamo ingenuamente «arte» al giorno d'oggi non è che il risultato di un lungo decantare.

1.2. L'«Ut pictura poesis»

Uno dei modi di legittimare le arti plastiche come arti liberali è consistito nel difendere la dottrina dell'*Ut pictura poesis* (letteralmente: «come la pittura, la poesia» [cfr. Lee 1974]. L'origine di questa formula, celebre dal Rinascimento almeno fino a Lessing, risale a un verso del poeta latino Orazio (I sec. a.C.), per essere precisi il verso 361 dell'*Arte poetica*, che voleva significare che la poesia possiede un potere di descrizione, di rappresentazione e di suggestione altrettanto potente di quello della pittura. L'immagine poetica, vicina all'immagine mentale, non avrebbe dunque niente da invidiare all'immagine pittorica. Ma presto è stato piuttosto il contrario che è stato necessario difendere, e la formula si è capovolta con la storia: *come la poesia, la pittura*. Per conferire alla pittura i suoi caratteri di nobiltà, affinché anche il colore sia eloquente, si dovette operare un ravvicinamento con le altre arti. A ben vedere, la pittura non dovrebbe avere niente da invidiare alla poesia, ma dovrebbe ritrovarsi al di sopra di essa, se si crede agli argomenti avanzati da Leonardo da Vinci:

> E se tu, poeta, figurerai una isoria con la pittura della penna, il pittore col pennello la farà di più facile satisfazione, e meno tediosa ad esser compresa. Se tu dimanderai la pittura muta poesia, ancora il pittore potrà dire la poesia orba pittura. Or guarda qual è più dannoso mostro, o il cieco, o il muto? [...] Ma io non voglio da questi tali altro che un buon pittore, che figuri il furore di una battaglia, e che il poeta ne scriva un'altra, e che sieno messe in pubblico di compagnia. Vedrai dove più si fermeranno i veditori, dove più considereranno, dove si darà più laude, e quale satisfarà meglio. Certo la pittura, di gran lunga più utile e bella, più piacerà. [...] Se la pittura abbraccia in sé tutte le forme della natura, voi non avete se non i nomi, i quali non sono universali come le forme; se voi avete gli effetti delle dimostrazioni, noi abbiamo le dimostrazioni degli effetti [Leonardo da Vinci 1995, 12-13].

Si sarà notato il gioco di parole. Effetti delle dimostrazioni per la poesia, che si situa in qualche modo al secondo grado: è un'arte della mediazione, dove il lettore deve fare lo sforzo di immaginare ciò che il poeta ha voluto dire. Dimostrazioni degli effetti per la pittura, che ha dalla sua la presenza stessa: è un'arte dell'immediatezza, dove lo spettatore può fare corpo con la rappresentazione. Va da sé che, a partire dagli stessi argomenti, l'ordine potrebbe essere facilmente invertito (la poesia apparirebbe allora come più sottile della pittura), ma Leonardo non se ne cura. Ciò che conta, evidentemente, è di riequilibrare i rapporti, a costo di forzare la mano. Il testo stesso è molto «scritto» come per mostrare tutto ciò che un artista può fare in materia. L'essenziale è che il pittore guadagni il suo posto: non più artigiano, ma artista (cfr. cap. 3, par. 1.2).

1.3. Il «Laocoonte»

È al *Laocoonte* di Lessing, pubblicato nel 1766, che va il merito di porre un termine (provvisorio) al dibattito sul parallelo tra le arti. L'idea principale di Lessing – poeta e scrittore tedesco le cui *pièces* teatrali sono ancora regolarmente messe in scena – consiste nel far valere le differenze costitutive di tutte le arti, ciascuna delle quali regna da padrona nel proprio dominio, al fine di evitare gli sterili dibattiti sulla pretesa superiorità dell'una o dell'altra. Lo stesso sottotitolo dell'opera, *Sui limiti della pittura e della poesia*, è particolarmente esplicito: si tratta cioè di stabilire dei limiti tra le arti e di rispettarli. A ciascuna arte la sua specificità (specificità del medium, dei mezzi di espressione, delle modalità di ricezione): questa idea, che parrebbe oggi così naturale, ha tuttavia dovuto essere anch'essa pazientemente costruita.

Prima di essere il titolo di un libro, *Laocoonte* è il nome dato a una scultura, capolavoro dell'arte antica (I sec. a.C.), riscoperta nel 1506, offerta a papa Giulio II ed esposta in Vaticano. Il tema di questa scultura, che farà versare fiumi d'inchiostro, riprende un episodio della storia di Laocoonte, figlio di Priamo ed Ecuba, soffocato con i suoi figli da due mostruosi serpenti. Ma mentre il poeta Virgilio, raccontando la stessa storia, fa urlare l'uomo di dolore, i tre scultori (Agesandro, Atanodoro e Polidoro) scelsero di rap-

presentare Laocoonte con la bocca appena socchiusa. Ogni arte ha le sue regole, secondo gli usi di ogni epoca: la poesia vuole un racconto pieno di vita, la scultura vuole per prima cosa la bellezza formale. Come dice Lessing [1994, 57]: «Si pensi dunque di spalancare la bocca al Laocoonte, e si giudichi. Lo si faccia gridare, e si guardi. [...] La sola grande apertura della bocca [...] è nella pittura una macchia e nella scultura un incavo, che produce il più sgradevole effetto del mondo». Da ciò una distinzione molto netta tra arti dello spazio e arti del tempo, e più precisamente tra i segni della pittura (o della scultura) nello spazio, e i suoni articolati dalla poesia nel tempo. I corpi sono dunque gli oggetti privilegiati della pittura, mentre le azioni sono quelli della poesia (narrativa).

> Ne concludo quanto segue: se è vero che la pittura adopera per le sue imitazioni mezzi o segni completamente differenti dalla poesia; ossia quella figure e colori nello spazio, questa invece suoni articolati nel tempo; se i segni devono avere indiscutibilmente un rapporto con ciò che indicano, segni ordinati uno accanto all'altro possono esprimere soltanto oggetti, che esistono uno accanto all'altro, o le cui parti esistono una accanto all'altra, mentre segni che si susseguono esprimono solo oggetti che si susseguono uno dopo l'altro, o le cui parti si susseguono una dopo l'altra [*ibidem*, 143].

Ogni arte conosce dunque le sue proprie costrizioni, e i suoi mezzi d'espressione sono necessariamente limitati in rapporto alle altre arti. Da qui la necessità per ciascuna arte di lanciarsi in una sorta di autoesplorazione all'interno del quadro che le è proprio. Si comprenderà forse meglio la posizione di Lessing se la si avvicina a quella del celebre critico americano Clement Greenberg, che ha difeso in particolare la pittura di Jackson Pollock, e senza cui Pollock stesso non sarebbe forse divenuto ciò che è (cfr. cap. 1, par. 2.3). Greenberg stesso aveva d'altronde intitolato uno dei suoi articoli *Towards a Newer Laocoon* (1940). Infatti dopotutto, la specificità del medium, il confine tra le arti, la rivendicazione dell'autonomia, la visione di un'evoluzione interna, tutto questo ha a che fare con Lessing prima ancora che con Greenberg – così come la difesa talvolta dogmatica del modernismo artistico si misura, paradossalmente ma necessariamente, con l'estetica del secolo dei Lumi...

2. PROBLEMI DI CLASSIFICAZIONE

Come si vedrà, è storicamente difficile comparare senza gerarchizzare. Ma una volta che il concetto «arte» designa una sfera quasi delimitata, all'incirca a partire dalla metà del XVIII secolo, poi nel XIX da cui siamo stati direttamente influenzati, la tappa successiva consiste non più nel comparare ma nel classificare. Sorgono allora nuovi problemi, il fatto stesso di classificare impone infatti al contempo una differenza e una corrispondenza, e in ogni tentativo sistematico di classificazione delle arti sembra che una differenza almeno sia irriducibile. Dunque, quando Batteux vuole ordinare tutte le arti intorno al principio dell'imitazione, la musica o l'architettura fanno resistenza dal lato dell'invenzione. Come classificare, dunque, tutte le arti, e secondo quali criteri propri di ciascuna arte?

2.1. Secondo lo spazio e il tempo

È la dicotomia più classica, che in effetti sulle prime permette una classificazione semplice: architettura, scultura e pittura sono arti dello spazio (dette anche arti plastiche), danza, musica e poesia sono arti del tempo (dette anche arti ritmiche). Nell'ordine della creazione come in quello della ricezione, è incontestabile che le pratiche artistiche del primo gruppo si dispiegano innanzitutto nello spazio, come quelle del secondo si svolgono innanzitutto nel tempo (Bergson direbbe: non nello spazio, nella durata vissuta). Ma subito sorgono immensi problemi teorici; infatti, per esempio, come c'è dello spazio nella musica, così c'è del tempo nella pittura. Tale è la naturale solidarietà tra spazio e tempo (che d'altra parte altre culture non dividono come invece fa la nostra: così in Giappone il *Ma* designa indissociabilmente l'*intervallo* di spazio-tempo). Questi problemi, particolarmente significativi per il paragone, saranno più avanti oggetto di una discussione separata (cfr. par. 3.1).

2.2. Secondo la materia e lo spirito

È la ripartizione filosofica di Hegel che permette di pensare un ordine chiaro utilizzando dei passaggi sottili. Lo schema d'insieme è semplice: architettura, scultura, pittura, musica e poesia sono classificate nell'ordine crescente di un sempre maggiore allontanamento dai condizionamenti della materialità. Dall'architettura alla scultura, si passa dalle leggi utilitaristiche della materia alle regole pure della forma; dalla scultura alla pittura, si passa dalla concretezza materiale delle tre dimensioni all'apparenza spirituale della rappresentazione; dalla pittura alla musica, si passa dallo spaziale al temporale, dall'attitudine dell'essere di fronte all'immagine all'interiorizzazione del suono nella soggettività; dalla musica alla poesia, infine, si passa dal suono indeterminato al segno preciso e articolato, il cui ruolo è di esprimere un senso. Questo schema deve d'altronde essere letto in un altro modo: se l'architettura e la poesia ne costituiscono gli estremi (del materiale e dello spirituale), ciò vuol dire anche che le tre arti mediane, e la pittura in particolare, ne manifestano il prezioso equilibrio. La pittura dunque appare finalmente come un'arte privilegiata all'interno dello schema hegeliano, in quanto realizza al meglio l'accordo tra materiale e spirituale.

Ma, oltre al fatto che non tutte le arti sono rappresentate qui, l'arte è per Hegel soltanto una forma particolare nella quale lo spirito si manifesta, in modo più o meno trasparente a seconda delle arti o delle epoche (simbolica, classica, romantica). Come si è visto (cfr. cap. 1, par. 2.2 e cap. 4, par. 2.1), la ragion d'essere ultima del sistema è che l'arte deve sempre essere elevata nell'elemento del pensiero (da qui la triade Arte-Religione-Filosofia). All'estremità del sistema, c'è d'altronde l'idea della fine dell'arte, anche se si tratta in questo caso più di una morte semplicemente logica che di una morte cronologica:

> l'arte non arreca più quel soddisfacimento dei bisogni spirituali, che in essa hanno cercato e solo in essa hanno trovato epoche e popoli precedenti [...]. Per tutti questi riguardi l'arte, dal lato della sua suprema destinazione, è e rimane per noi un passato. Con ciò essa ha perduto pure per noi ogni genuina verità e vitalità [Hegel 1976, 15-16].

Questa specie di assoggettamento filosofico dell'arte, fino al suo elogio funebre, resta evidentemente criticabile da un punto di vista esterno al sistema.

2.3. Secondo i sensi

In queste condizioni, un criterio di classificazione all'apparenza più naturale consisterebbe nell'appoggiarsi alla percezione sensoriale stessa. Si possono classificare così le arti principali seguendo i cinque sensi: le arti tattilo-muscolari (sport e danza), le arti della vista (architettura, pittura, scultura), le arti dell'udito (musica e letteratura), le arti della sintesi visuale e uditiva (teatro e cinema) – alle quali si potrebbero anche aggiungere, a certe condizioni, le arti dell'olfatto (profumeria) e del gusto (gastronomia).

Ma il problema è che la differenza delle arti non coincide con l'eterogeneità dei sensi. Non vi sono cinque arti per cinque sensi, e ciò per almeno tre ragioni. Primo, perché i sensi sono tradizionalmente gerarchizzati secondo le loro possibilità intellettuali (vista e udito in primo luogo), e le condizioni stesse della loro ricezione (la volatilità, l'ingurgitare) fanno sì che le arti dell'olfatto e del gusto non siano forse affatto delle arti, neanche minori. Secondo, perché uno stesso senso può corrispondere a più arti: così il tatto appare qui solo in rapporto alla danza, quando rinvierebbe altrettanto bene alla scultura. Terzo, e inversamente, perché una stessa arte può corrispondere a più sensi: nei fatti, la sinestesia prevale molto spesso, come nel caso del teatro e del cinema. La questione allora diventerebbe piuttosto quella della corrispondenza tra i sensi. Ma le corrispondenze intersensoriali dirette sono così poco consistenti quanto sono seducenti: a conti fatti, padre Castel non ha mai costruito il suo clavicembalo oculare, e chi può vantarsi di *vedere* le vocali esattamente *come* Rimbaud – e d'altronde chi se ne ricorda con esattezza?[1]

[1] Per memoria: «A nera, E bianca, I rossa, U verde, O blu...».

2.4. Secondo il grado di rappresentazione

Al fine di sfuggire a sua volta alla questione, essa stessa sensibile, della sinestesia, Étienne Souriau [1988] ha proposto di classificare le arti secondo il loro grado di rappresentazione. Per ogni qualità sensibile (o *qualia*) esisteranno così un primo grado (non rappresentativo, detto «puro») e un secondo grado (rappresentativo o «mimetico») di rappresentazione. Nelle linee, si classificherà dunque l'arabesco (primo grado), poi il disegno figurativo (secondo grado); nei volumi, l'architettura poi la scultura; nei colori, la pittura pura poi la pittura rappresentativa; nelle luminosità, l'illuminazione e le proiezioni poi il cinema e la fotografia; nei movimenti, la danza poi la pantomima; nei suoni articolati, la prosodia pura poi la letteratura e la poesia; nei suoni musicali, infine, la musica poi la musica drammatica o descrittiva. Lo schema circolare di Souriau, relativamente complesso, permette di mostrare allo stesso tempo il nesso e la specificità del pittorico, del musicale, eccetera. È affascinante per rendere conto, per esempio oggi, e senza che l'autore ci abbia necessariamente pensato, della specificità di alcune arti come il cinema che, accanto al cinema narrativo, può anche portare avanti un lavoro non narrativo (a partire dal pioniere Norman McLaren). Tuttavia, certe suddivisioni appaiono di primo acchito più contestabili, come quella che indica nell'architettura il grado non rappresentativo della scultura, che sarebbe dunque necessariamente rappresentativa (non si vede dove collocare all'interno di un tale schema i *mobiles* di Calder...). Come molte altre classificazioni – per non dire tutte –, il sistema delle belle arti di Souriau conosce molto presto i suoi propri limiti...

2.5. Altri criteri

Esistono numerosi altri criteri, che comportano tutti la loro parte di inevitabile disinganno. Per pensare la differenza e la corrispondenza tra le arti ci si può per esempio appellare al soggetto (secondo l'esempio stesso di Souriau, il soggetto «la battaglia di Marignan» è stato trattato in musica da Clément Janequin, in scultura da Pierre Bontemps, in pittura da Fragonard figlio, in letteratura da Michelet), oppure alla materia (dopo Bachelard per la poesia, perché non proporre un'estetica dell'acquatico con la *Mer* di Debussy e le *Ninfee* di Monet, o meglio, la presenza dell'acqua stessa nella musica di strumenti costruiti con le zucche, la tecnica dell'acquerello, le sculture-fontana di Pol Bury, ecc.), o ancora alle categorie estetiche che sono per esempio il tragico, l'epico, il comico, il drammatico, il patetico, il fantastico, ecc. (per il fantastico: in letteratura con Edgar Allan Poe, in musica con Berlioz e la sua *Sinfonia fantastica*, in pittura con *La tentazione di Sant'Antonio* di Grünewald, ecc.). Ma, propriamente parlando, questi sono più dei punti d'incontro fortuiti che dei criteri di classificazione.

Esistono ancora molte altre classificazioni, a cui non abbiamo fatto cenno qui, poiché sembrano essere troppo lontane dalla diversità e dalla complessità delle opere reali (che sia quella di Kant al paragrafo 51 della terza *Critica*, secondo la tripartizione necessariamente incompleta della parola, del gesto e del tono – o anche quella di Alain nel suo *Sistema delle Belle Arti*, che alla fine del primo libro distingue le arti della società e le arti solitarie, per arrivare infine ad altre ripartizioni un po' arbitrarie). Riassumendo, se ogni classificazione stabilisce un rapporto tra differenza e corrispondenza, alcune classificazioni non sembrano pienamente legittime, sia perché escludono certe arti a favore di altre, sia perché arrivano ad una rappresentazione mentale che non corrisponde che imperfettamente a ciò che le arti sono nella loro realtà materiale. In tutti e due i casi, l'arte va sempre oltre la propria classificazione.

3. SOLUZIONI TRANSARTISTICHE

Di fronte a queste difficoltà, che siano di rivalità gerarchica o di semplice classificazione, è grande la tentazione di contraddire questo punto di vista esteriore, tentando di pensare il parallelo tra le arti dall'interno, cioè facendo realmente interagire le arti tra loro, in teoria come in pratica. È quello che intenderemo qui con il neologismo «transartistico»: si tratta di pensare un'arte *per* e *contro* un'altra, di lavorare attraverso tensioni e frizioni tra le arti, in una parola, approfondire la differenza nella corrispondenza stessa. Più che «interartistico», troppo intermedio, medio, statico, «transar-

tistico» è un termine trasversale, diagonale, dinamico, che rispetta l'unicità di ogni arte esibendo l'unità dell'arte. Emergono allora tre tipi di soluzioni: per chiasmi, per concetti, per artisti.

3.1. Per chiasmi

Il tempo nelle arti dello spazio, lo spazio nelle arti del tempo... Sono evidentemente possibili altri pensieri in chiasma, che recuperano in parte questo qui, del tipo: l'occhio nell'arte dell'orecchio, l'udito nelle arti della vista, eccetera. L'essenziale, in questo caso, non è fare un inventario esaustivo delle differenze e delle corrispondenze così pensate, ma di proporre qualche esercizio di estetica generale al lettore pronto alla ginnastica mentale. Del resto, si tratta qui soltanto di qualche traccia che chiede di essere indagata più a fondo.

3.1.1. Il tempo nell'arte dello spazio

> Bisognerebbe distinguere il tempo che occorre al pittore per dipingere un quadro (il tempo di «produzione»), il tempo necessario per guardare e comprendere quest'opera (il tempo di «consumo»), il tempo al quale l'opera si riferisce (un momento, una scena, una situazione, una sequenza di eventi: il tempo del referente diegetico, della storia raccontata attraverso il quadro), il tempo che l'opera ci ha messo per arrivare allo spettatore a partire dalla sua «creazione» (il suo tempo di circolazione), il tempo che essa stessa *è* [Lyotard 1985, 99; cfr. anche Lamblin 1987; Ribon 1997].

Questi discorsi di Jean-François Lyotard hanno il merito di porre chiaramente il problema: in un'arte dello spazio, ci sarebbero dunque insieme il tempo del fare (l'artista al lavoro), il tempo del vedere (l'occhio dello spettatore), il tempo del referente (nell'opera stessa, all'occorrenza), il tempo di circolazione (o della ricezione dell'opera nella storia), e infine, il tempo del suo essere (quest'ultimo punto resta più oscuro, salvo a pensarlo come un concentrato di tutti gli altri tempi, o a mettere il tempo al centro di ogni pensiero sull'immagine, come fa oggi Georges Didi-Huberman). Ma tra i

cinque, i primi due punti sono qui i più importanti. Uno dei migliori esempi di questa importanza reciproca del fare e del vedere è offerto proprio da un pittore, Paul Klee, che nel suo *Credo du créateur* del 1920 scrive:

> Ogni divenire riposa sul movimento. Nel *Laocoonte* (ci abbiamo sprecato un bel po' di riflessioni giovanili), Lessing dà grande importanza alla differenza tra arti del tempo e dello spazio. Ma a ben guardare non è che una sapiente illusione. Poiché anche lo spazio è una nozione temporale. Il fattore tempo interviene appena un punto entra in movimento e diviene linea. Allo stesso modo, quando una linea genera una superficie spostandosi. O ancora, per il movimento che trasforma le superfici in spazi. Un quadro nasce mai una sola volta? No! Si costruisce pezzo per pezzo, non diversamente da una casa. E lo spettatore, forse che esamina l'opera istantaneamente? (Spesso sì, ahimè!) [Klee 1985, 37].

È così che Klee rifiuta la dicotomia tra arti dello spazio e arti del tempo, ereditata da Lessing. E questo per una duplice ragione: dal punto di vista del fare, l'opera d'arte è sempre una genesi, non un prodotto. Certo, si iscrive in primo luogo nello spazio, ma è sempre una formazione prima di essere una forma (cfr. cap. 2, par. 3.1). Quanto al «vedere», Klee sogna uno spettatore il cui occhio sia capace di esplorare il quadro come un animale da pascolo una prateria (Henri Michaux che vede in Klee innumerevoli «avventure di linee»...). Il pittore vuole così insegnarci a vedere il quadro non come una pura simultaneità, piuttosto sul modello musicale di una successione. Tuttavia, questo mettere in questione lo spazio e il tempo in quanto entità separate non approda ad una fusione delle arti, e tanto meno ad una confusione. Se infatti Klee era anche musicista, e se si è ispirato alla musica per la sua pittura, come testimonia un gran numero di titoli dei suoi quadri, aveva scelto non meno coscientemente la via del colore («Il colore ed io siamo uno. Io sono pittore» scrive nel suo diario il 16 aprile 1914), restando, se così si può dire, un musicista della domenica.

A queste condizioni, quali tipi di rapporti intrattengono esattamente musica e pittura? Si tratta di un semplice parallelismo tra loro, di una sorta di traduzione sempre possibile? O bisogna mettere in gioco un tipo di rapporti più complessi? Le differenze effettive sono malgrado tutto evidenti, simultaneità contro successione: il quadro presenta una veduta globale rea-

le, e dunque una veduta suddivisa virtuale; la musica un ascolto suddiviso reale, e dunque un ascolto globale virtuale. L'occhio può leggere da destra a sinistra, l'orecchio non può ascoltare contro il tempo. Il tempo in musica è a senso unico, lo spazio in pittura è multidirezionale. La traduzione diretta e immediata dei fattori creativi della musica nella pittura sembra dunque al tempo stesso impossibile e inutile. I due mondi hanno la loro specificità e «la relazione tra di loro può esser solo di natura strutturale» [Boulez 2004, 37]. Bisogna ricordare qui le posizioni di Pierre Boulez: se Klee in qualche modo è il suo «professore di composizione» (*sic*), ciò non può essere che in maniera indiretta, obliqua. Il rapporto musica/pittura non è una traduzione, ma una *trans-duzione*: non traduzione esatta da un ambito all'altro, ma mutua comprensione dei problemi di composizione; non parallelismo tra musica e pittura ma parallelo tra problemi di composizione in musica e problemi di composizione in pittura. È così che si possono constatare in modo molto convincente convergenze di struttura (fase e sfasamento, sovrapposizione e giustapposizione) tra le opere separate del compositore americano Steve Reich e del pittore e scultore francese François Morellet [cfr. Parrat 1987]. Più in generale, Adorno crede d'altronde che la convergenza tra arti – in particolare tra musica e pittura – costituisca la caratteristica fondamentale dell'arte moderna. Si può studiare in questo senso il ruolo della musica di Schönberg nella volontà d'astrazione di Kandinskij (cfr. cap. 2, par. 2.2.2). Ma, ancora una volta, questo incontro delle arti, paradossalmente, non è realizzabile che nella loro separazione. Parlare di una «musica pittorica» o di una «pittura musicale» non ha alcun senso: «Appena un'arte imita l'altra, se ne distanzia negando la coazione del proprio materiale. [...] Nella loro contrapposizione le arti si compenetrano a vicenda» [Adorno 2004, 302].

3.1.2. Lo spazio nell'arte del tempo

In funzione di ciò che abbiamo detto precedentemente, qui potremo essere più brevi. Se, per esempio, persistiamo nel vedere nella musica solamente un'arte del tempo, è sufficiente ricordare che, oltre all'importanza dello spazio della partitura, la nozione di spazio sonoro e acustico è essenziale per i compositori contemporanei (Varèse e le percussioni, Stockhausen e i *Gruppen*, Xenakis e l'architettura). Lo spazio della creazione si duplica nello spazio della ricezione. Ogni percezione del suono si fa in uno spazio inglobante (a 360° si potrebbe dire, contrariamente allo spazio pittorico, o semplicemente spazio visibile, che è sempre al massimo di 180° alla volta). Una fenomenologia minima si impone: se sono di fronte al visibile, sono sempre *nel* suono, e questa impressione di uno spazio inglobante è fondamentale per l'ascolto. Bisogna aggiungere che, nella musica polifonica (o poliritmica, o anche semplicemente polistrumentale), la coscienza della durata musicale si produce almeno secondo due assi, un asse orizzontale della melodia, un asse verticale dell'armonia. I due rinviano a una certa nozione di spazio mentale, esso stesso caratteristico dell'ascolto della musica [cfr. Sève 2002][2].

Quanto alla poesia, infine, un'altra arte tradizionalmente collegata alla temporalità interiore, non bisogna dimenticare, oltre allo spazio della sua lettura e della sua dizione, che il poema ha bisogno di una certa spazialità per esistere. Anche senza pensare a casi particolari come i calligrammi di Apollinaire, che non sarebbero nulla senza la loro disposizione o il *Colpo di dadi* di Mallarmé, che inventa un'attenzione tutta plastica alla parola come al vuoto, ogni poema ha per definizione bisogno di spazio: ha bisogno del bianco dei suoi margini per respirare, per risuonare nell'animo del suo lettore.

3.2. Per concetti

3.2.1. Ritmo

Non ci si è forse stupiti abbastanza, fino ad oggi, del fatto che gli stessi termini siano impiegati in arti differenti, non soltanto dai critici, gli storici, gli estetologi, i filosofi, i teorici in senso lato, ma soprattutto dagli artisti stessi per parlare del loro lavoro. Prendiamo il caso del *ritmo* [cfr. Sauvanet 2000]: tutti gli artisti, senza eccezione, e in tutte le lingue o quasi, parlano di «ritmo» – almeno quando parlano del loro lavoro. Il musicista, il poeta, certo, ma anche il pittore, lo scultore, l'architetto, e ancora il coreografo, il ballerino, il regista, l'attore, eccetera. In questo semplice esempio, che ciascuno può verificare, abbiamo nello stesso tempo, di primo acchito, la corrispondenza e la differenza, cioè lo *stesso* termine *corrisponde* chiaramente a due oggetti *differenti*. Certo, la stessa parola

[2] Va da sé che non trattiamo qui della filosofia della musica nel suo insieme.

non significa necessariamente la stessa cosa, e l'uso comune di un gioco linguistico può essere una trappola metodologica. Il ritmo di un quadro non è lo stesso del ritmo di una musica, e il ritmo di una musica non è lo stesso del ritmo di un poema. Pertanto, se non si può parlare precisamente di «corrispondenza delle arti», nella loro differenza stessa, si può parlare perlomeno di *comunità*. L'estetica non trova qui qualcosa a cui pensare? «Ritmo» sarebbe allora non soltanto un concetto di tutte le arti, ma anche un concetto che crea un legame tra tutte le arti, in una parola un concetto «transartistico».

All'origine, si tenderebbe d'altronde a pensare che l'impiego esatto del termine «ritmo» appartenga all'ambito musicale. È al tempo stesso vero e falso. È vero, nel senso che questo è oggi di gran lunga il senso più corrente del fenomeno ritmico. È tuttavia falso, se lo si riferisce all'etimologia greca del ritmo come *rhythmós*, «forma fluida», «configurazione particolare del mutevole», secondo l'espressione di Émile Benveniste [cfr. Sauvanet 1999]. Detto altrimenti, se il ritmo greco designava all'origine un certo tipo di forma, era dapprima nel senso spaziale (è proprio così, per esempio, che appare come concetto nell'atomismo antico di Lucrezio e Democrito: il *rhythmós*, è la forma che prendono gli atomi in aggregazione nel loro stesso movimento). Si può dire dunque che le espressioni «ritmo di un quadro», «ritmo di una scultura», o «ritmo di un'architettura» hanno almeno altrettanto senso, se non di più, delle espressioni «ritmo di una musica» o «ritmo di un poema». Secondo l'etimologia greca il *rhythmós* si oppone a *schema*, altro nome per dire la forma. Ma là dove lo *schema* è la forma fissa, *rhythmós* è la forma mobile, la configurazione effimera: tanto varrebbe dire che è la forma spaziale sempre scalfita dal tempo, sempre indissolubilmente spazio e tempo, forma e flusso, ordine e movimento.

In termini volutamente semplici, si può affermare perciò che esistono due linee di pensiero sul ritmo nell'arte, secondo il numero e secondo la vita: da una parte, il ritmo rinvia all'idea di struttura, di composizione, di ripetizione e di proporzione, e dunque di un *numero* sempre possibile, anche se non è esplicitamente presente nella composizione (*numerus* in latino vuol dire ritmo); d'altra parte, il ritmo è un fattore fortemente sensibile dell'esperienza estetica e, in quanto tale, difficilmente riducibile: è la continuità *vivente* del discontinuo del numero, il suo movimento interno.

Si può sviluppare questa tensione esagerando volutamente questo aspetto, fino a una definizione in forma di ossimoro: il ritmo sarebbe qualcosa come un «numero vivente». Di fatto, ci può essere un numero in ogni ritmo, ma questa cifra non fa parte del fenomeno ritmico in sé stesso, che esige in qualche modo la sua incoscienza. La logica paradossale del ritmo può allora essere accostata a quella della musica per Leibniz (questa matematica dell'anima quando l'anima non sa più di contare), o a quella della poesia per Claudel (in poesia deve esserci un numero tale da impedire che si conti)... In una parola, anzi in due, la ritmologia implica l'aritmologia nello stesso momento in cui la rinnega. Più precisamente, e approfondendo, si possono distinguere tre parametri in ogni definizione del ritmo: c'è chi dà risalto alla *struttura*, che è essenzialmente spaziale, c'è chi dà risalto alla *periodicità*, che è essenzialmente temporale, a cui bisogna aggiungere il *movimento*, combinandolo con i due precedenti concetti, come ciò che va a de-formare la struttura, o a de-regolare la periodicità, sempre nei limiti percepibili al fine di rimanere al di qua della soglia critica di aritmia. Ma si può ugualmente considerare il movimento come primo, un movimento puro che si struttura e/o si periodizza in una data opera. È allora questa categoria di movimento che permette di creare il legame tra l'intellezione possibile di un ritmo e la sua risonanza profonda nella sensibilità di un soggetto. Il fenomeno ritmico è dunque sempre tra il pensato e il percepito, tra il subito e l'agito. È al tempo stesso ciò che può essere misurato, dunque razionalizzato (nella sua parte quantitativa, da cui le teorie della proporzione e del numero d'oro), ciò che sfugge alla ragione (l'evento, la sincope, l'imprevedibile per eccellenza), e anche ciò che fa sì che la ragione sfugga a sé stessa (come nell'esempio della trance).

Un testo di Gilles Deleuze, nella sua opera dedicata a Francis Bacon, eleva il ritmo precisamente al rango di un concetto transartistico. Il ritmo è allora l'altro nome della logica della sensazione. Non è questo il luogo per discutere i presupposti del testo, ma almeno se ne può tenere conto per l'avanzare della riflessione:

> Spetterebbe dunque al pittore *far vedere* una sorta di unità originale dei sensi e dare resa visiva a una Figura multisensibile. Ma questa operazione è possibile solo se la sensazione di un determinato campo

(in questo caso la sensazione visiva) agisce direttamente su una potenza vitale, che travalica ogni singolo campo e lo attraversa. Questa potenza, più profonda della vista, dell'udito, ecc., è il Ritmo. Il ritmo appare come musica quando investe il livello uditivo, come pittura quando investe il livello visivo. [...] la questione della divisione delle arti, della loro rispettiva autonomia, della loro eventuale gerarchia, perde ogni importanza. C'è infatti una comunanza delle arti, un problema comune. In arte, in pittura come in musica, non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, bensì di captare delle forze [Deleuze 2002b, 98-99 e 117].

3.2.2. Altre soluzioni

Esistono certamente altri termini come «ritmo», di fatto comuni nel designare pratiche artistiche, e che non chiedono altro che di divenire concetti transartistici, anche se la loro visibilità è meno evidente, se il loro statuto teorico è differente, o se, d'altro canto, sono già fortemente connotati. Si può dunque pensare, nei vari registri, allo *stile* stesso, che caratterizza al contempo una corrispondenza e una differenza (come strumento di generalizzazione e di singolarizzazione, a seconda che designi l'insieme dei caratteri formali propri di un'epoca o di un individuo, lo stile Luigi XV o lo stile di Céline), o anche alla *figura* (di stile, di danza, pittura o musica), eccetera. Questi concetti hanno uno statuto originale: né troppo generali (come lo spazio e il tempo), né troppo particolari (come il disegno o la melodia), essi non sono neppure, propriamente parlando, delle categorie estetiche, e non vi è il sospetto che diano luogo a una interpretazione sinestesica. L'interesse dei concetti transartistici è che non giocano *a priori* sul registro analogico, ma poggiano su un legame reale nella lingua stessa. Rivelerebbero così una *comunità di fatto* tra le diverse pratiche artistiche che, anche se per la maggior parte sfuggono al linguaggio poiché producono un altro sistema di segni a volte incompatibile con il sistema linguistico, tuttavia si dicono all'interno in un linguaggio comune. Secondo questa ipotesi, è dunque in seno a questi concetti, al tempo stesso semplici e originali, che si concentrano più chiaramente i problemi dei rapporti tra le arti, secondo una sorta di polisemia naturale che dice insieme la corrispondenza e la differenza.

3.3. Per artisti

Cosa succede quando differenza e corrispondenza si trovano riunite in un unico e medesimo uomo? Ora, questo esempio non è puramente immaginario... Certo, un tale artista transartistico – «poliartista», «transartista»? – non è un caso frequente nella storia dell'arte; ma forse, più che di una questione di talenti molteplici, si tratta di ragioni storiche o sociologiche, oppure economiche. Infatti, dopotutto, non è forse soltanto per delle ragioni estetiche che si sceglie di dedicarsi ad un'arte piuttosto che ad un'altra. E se, per parlare come Rousseau, in origine ci fossero tutte le arti nello stesso uomo? Così Henri Michaux era non soltanto il poeta che conosciamo, ma anche il pittore che si comincia a conoscere, e anche il musicista necessariamente misconosciuto, poiché volutamente non ha lasciato alcuna opera (ma che almeno si conosce attraverso i racconti che ne fa). La sua musica doveva essere solo improvvisazione, nell'istante, senza traccia. In un uomo, in ogni caso, si sono trovate riunite almeno tre qualità ritmiche: in Henri Michaux, poeta-pittore-musicista. Così egli dice che la musica l'ha aiutato ad uscire dal linguaggio, cioè in realtà a uscire da sé: «Può darsi che io non continui a lungo, stanco di... queste improvvisazioni che non diventano opere. Bisognerebbe che io non dimentichi mai. Soffocavo. Morivo tra le parole. Ero paralizzato. Non è più la stessa cosa ora. Non sarà mai più la stessa cosa» [Michaux 1963, 131].

A conti fatti, lo stesso accadeva a Matisse, che ha detto che faceva della scultura a causa della stanchezza nei confronti della pittura: «Ho scolpito quando ero stanco della pittura. Per cambiare mezzo. [...] Quel che dice la scultura non è quello che dice la pittura. E quanto dice la pittura non è quello che dice la musica. Sono strade parallele, ma da non confondersi» [Matisse 2003, 47].

Ciò che emerge da queste due citazioni parallele, è che un artista polivalente ama passare da una forma di espressione all'altra, o piuttosto che soffre nel restare rinchiuso in una sola forma di espressione. È questa sofferenza dell'arte unica, questa stanchezza che risulta dal sentimento di chiusura, che è importante qui, come se la potenza della creazione fosse così forte da dover necessariamente passare attraverso più forme, più ritmi, più figure

(ma sempre all'interno di uno stesso stile). Allo stesso modo John Cage, che è conosciuto soprattutto come compositore e musicista, si è dedicato anche alle arti plastiche, per non parlare dei rapporti con la danza attraverso Merce Cunningham [cfr. Bosseur 1992, cap. VI]. Gli esempi di transartisti sono verosimilmente molto più numerosi di quello che sembrerebbe. In questi esempi, la corrispondenza è evidente, poiché si incarna in uno stesso soggetto; ciò che crea problemi è piuttosto la differenza. Il fatto è che il medesimo uomo può dare origine a forme artistiche estremamente diverse, ma nello stesso tempo stilisticamente riconoscibili, da un'arte all'altra.

Il transartista, che concentra nel suo essere il paragone, come d'altronde lo stesso Leonardo, non è, stando così le cose, la migliore risposta a tutte le questioni sulla differenza e la corrispondenza tra le arti? *Mutatis mutandis*, oggi forse si chiamerebbe «artista multimediale» (Laurie Anderson, per esempio), fatta la distinzione che il transartista *passa* da un'arte all'altra senza mai mescolarle. L'apparizione dei multimedia può sembrare tuttavia un prolungamento tecnico e storico delle problematiche legate alla corrispondenza tra le arti. Il semplice fatto di poter gestire insieme il suono, l'immagine e il testo, grazie alla loro nuova omogeneità numerica – che avrebbe sicuramente affascinato Leonardo... –, sembra in effetti riprendere il problema classico del paragone, ma spostandolo, e senza la consapevolezza della sua eredità. Non senza rischio tuttavia, come sottolinea a giusto titolo Marc Jimenez:

> La dottrina dell'*Ut pictura poesis*, così come le tesi del *Laocoonte* di Lessing appaiono, a ritroso, come momenti che, sia pure in maniera contraddittoria, hanno tuttavia contribuito all'autonomia dell'estetica, sia favorendo il riconoscimento delle belle arti, sia aiutando un concetto moderno di arte ad emergere. Si può affermare lo stesso dell'universo multimediale che, come indica il suo nome, introduce l'arte e l'estetica nel mondo della comunicazione e del sistema culturale, due domini strettamente assoggettati agli imperativi dell'economia e della politica? [Jimenez 1997, 112].

CAPITOLO 6

Il giudizio

Dopo vari capitoli dedicati alla creazione intesa in senso ampio (l'imitazione, l'artista, ecc.), sembrerebbe logico riservare almeno un ultimo capitolo alla questione correlativa della ricezione. Certo, tale questione è già stata affrontata in modo puntuale (a proposito del riconoscimento dell'artista, o dell'opera d'arte così come viene recepita dal pubblico), ma è soltanto a partire dalla nozione di giudizio che acquisirà qui tutto il suo senso. Nell'estetica filosofica, questa nozione ha una storia, che comincia nel secolo dei Lumi, e un momento teorico preciso, che corrisponde alla terza *Critica* di Kant. Si vedrà del resto che a tutt'oggi non esiste una riflessione seria sulle condizioni di possibilità di un giudizio senza riferimento al pensiero kantiano. È ciò che chiameremo qui la posterità della questione del giudizio, sapendo che se nell'arte tutto, o quasi, è cambiato, ci sono sempre degli uomini che sentono e giudicano... Come dice, non senza umorismo, Monroe Beardsley:

> Non ci sarebbero problemi di estetica, nel senso in cui propongo di delimitare questo campo di studi, se nessuno parlasse mai delle opere d'arte. Fin quando proviamo piacere in silenzio per un film, un racconto o un canto – fatta riserva per brontolii o gemiti occasionali, sospiri di noia o di soddisfazione – la filosofia non viene chiamata in causa. Ma dal momento in cui emettiamo un'asserzione a proposito dell'opera possono manifestarsi questioni di vario tipo [Beardsley 1988, 71].

Si possono distinguere qui due linee di problemi, insieme distinte e complementari: il gusto da una parte, il valore dall'altra. Il primo aspetto è più ampio del secondo: il gusto riguarda l'insieme degli oggetti di senso, il valore riguarda essenzialmente gli oggetti artistici. In primo luogo, dunque, il gusto è un termine particolare, per il fatto che la sua estensione semantica va dal più materiale al più spirituale. Il gusto designa in primo luogo uno dei cinque sensi, e anche uno dei sensi più ancorati alla materia (a differenza della vista, senso tradizionalmente privilegiato, o anche dell'udito o dell'olfatto, è un senso del contatto; a differenza del tatto, però, è anche un senso dell'assorbimento, anzi della digestione). Ma il gusto appare anche, al contrario, come una facoltà eminentemente distinta, quella che consiste precisamente nel saper riconoscere il «buongusto» dal cattivo. In Kant, il gusto si definisce come la facoltà di giudicare e apprezzare il bello, e il giudizio estetico è detto *riflettente*, cioè in esso il soggetto prova il sentimento di sé stesso in quanto è affetto dalla rappresentazione. Il giudizio di gusto pone così il problema cruciale del soggettivo e dell'oggettivo (*de gustibus non est disputandum*, ognuno ha i suoi gusti, ecc.). La questione allora è: a quali condizioni il mio giudizio di gusto, necessariamente soggettivo, può avere un certo valore di universalità?

In secondo luogo, che lo vogliamo o no, ogni giudizio di gusto è anche un giudizio di valore, nel senso di una valutazione positiva o negativa. Del resto, anche un'assenza di giudizio vale talvolta come giudizio, in questo caso negativo (è così che un tempo i critici non esitavano a «stroncare» un cattivo artista, mentre oggi è sufficiente passarlo sotto silenzio...). Ma è qui che bisogna raddoppiare la questione: infatti, alla fine, qual è il *valore* di un giudizio di valore? Da dove viene l'autorità di colui che giudica? Si possono distinguere qui quattro successive sfere di riconoscimento, in ordine crescente di ampiezza e decrescente di importanza: secondo il giudizio dei pari, dei critici, del mercato e del pubblico. È certo che tra il giudizio di un pittore (o del suo equivalente) e il giudizio di un profano c'è un abisso. Ma allora la domanda si raddoppia nuovamente, passando dal valore ai suoi criteri: il giudizio di valore può essere giudicato, e se sì, secondo quali criteri? Quali sono i criteri dei criteri di giudizio? Per farla breve, fino alla fine del XIX secolo, o all'inizio del XX, il criterio di valore è molto semplice: è il bello (cfr. cap. 4, par. 1.1). Ora non si dice più «questo è bello, quello è brutto», ma «questa è arte, quella no». Da qui l'ultima questione: che cos'è un giudizio di valore senza criteri di valore? Questione insolubile per definizione... che spiega forse il fatto che oggi qualunque cosa possa coesistere nell'arte, il peggio come il meglio.

1. NASCITA DEL GIUDIZIO

Non bisogna intendere qui la «nascita» del giudizio come la nascita della *mímesis* (cfr. cap. 2, par. 1). Le virgolette s'impongono, poiché se si può dire che il giudizio è nato alla metà del XVIII secolo, non bisogna certo intendere questa data come il momento in cui gli uomini cominciano a giudicare un'opera d'arte come tale. In un certo senso, si può dire che già Platone giudicava, cioè in questo caso criticava, l'arte dei suoi tempi. Nel Medioevo come nel Rinascimento, un mecenate poteva essere più o meno soddisfatto del risultato della sua commissione. E nel Seicento, Pascal poteva descrivere la giusta distanza, pensando già la sua attività di scrittore sul modello di quella del pittore: «Io non saprei giudicare intorno a una stessa cosa esattamente allo stesso modo. Non posso giudicare della mia opera mentre la faccio; è necessario che faccia come i pittori e che me ne allontani; ma non di troppo. Di quanto dunque? Andatelo a indovinare» [Pascal 2000, B114, 43]. Ma ciò che è vero, è che bisogna attendere questo momento della storia perché il giudizio cominci a divenire una questione teorica precisa, in funzione di un triplice contesto: artistico, estetico, storico.

1.1. Il contesto artistico

Occorre insistere qui su qualcosa che inizialmente può sembrare un dettaglio: la nascita dei primi *Salons* aperti al pubblico. Dal 1725, il *Salon carré* del Louvre dà il suo nome a un'esposizione pubblica a Parigi. Il nome dunque passa da un semplice spazio all'esposizione stessa, ufficialmente organizzata e aperta agli artisti viventi, a differenza di altri spazi del museo. Da notare che lo stesso nome, in un terzo senso, designa anche un genere let-

terario, quello di tutta la prima critica d'arte con Diderot (quasi un migliaio di pagine scritte tra il primo *Salon* del 1759 e l'ultimo del 1781) – senza dimenticare Baudelaire nel secolo seguente. Ecco per esempio ciò che scriveva Diderot per il *Salon* del 1767:

> C'è un incredibile vigore del colore, un'armonia generale, un effetto originale e vero di una gran quantità di belle cose, una magia del fare, un gusto nell'assortimento e nella disposizione. Allontanatevi, avvicinatevi, stessa illusione, nessuna confusione, né simmetria, né abbaglio; l'occhio è sempre ricreato poiché c'è calma e riposo. Ci si ferma, come d'istinto, davanti a un Chardin, come un viaggiatore affaticato si va a sedere, quasi senza accorgersene, nel luogo che gli offre un tappeto d'erba, silenzio, acqua, ombra e frescura [Diderot 1988, 493-494].

Dal 1737, i primi *Salons* (nel senso di esposizioni) sono regolarmente aperti al pubblico, dapprima ogni anno, poi ogni due anni a partire dal 1746. Costituiscono in qualche modo la «vetrina» dell'Accademia di pittura, e attirano la folla (si parla di un numero di visitatori dai cinquecento ai mille al giorno). Autentico evento artistico e mondano nella Parigi del XVIII secolo, il *Salon* è il luogo in cui gli artisti si misurano gli uni con gli altri. I critici accrescono questa rivalità prendendo le parti di un pittore contro un altro (così Diderot [*ibidem*, 459] per Chardin, ma contro Boucher: «Quest'uomo prende il pennello soltanto per mostrarmi mammelle e glutei. Sono molto contento di vederli, ma non voglio che me li si mostri»). Soprattutto, i quadri cessano di essere visti soltanto dai loro committenti (uomini di potere, di denaro o di Chiesa), sono esposti allo sguardo del popolo (cioè, in effetti, della borghesia), e trovano così un nuovo pubblico. L'importanza della nascita dei *Salons* appare dunque retrospettivamente, e nel confronto con altri periodi storici. Un tempo, l'arte non poteva offrirsi che alla contemplazione di una sola persona, o di qualcuna: nelle chiese e nei monasteri del Medioevo, nelle corti dei principi del Rinascimento, il quadro non si mostrava che a un pubblico molto ristretto. Nel giro di qualche anno, è divenuto visibile a tutti, o quasi... Il giudizio di gusto nel XVIII secolo è legato così alla nozione di *spazio pubblico*. Nelle prime esposizioni non è certo il pubblico che compra, ma grazie al fatto di essere così numeroso comincia a fare pressione sui possibili compratori. Il pubblico diviene

in qualche modo il mediatore anonimo tra l'artista e il suo committente. Questa *rivoluzione dello sguardo* è veramente molto importante: poiché è anche una nuova possibilità di giudizio, che oggi si direbbe in un certo senso più «democratica».

1.2. Il contesto estetico

Sappiamo che l'estetica nasce nel bel mezzo del XVIII secolo (Baumgarten, *Aesthetica*, 1750, cfr. cap. 1, par. 1.1), nello stesso momento in cui si mette in atto una nuova tripartizione molto netta tra le scienze, le arti e i mestieri (sottotitolo dell'*Enciclopedia*, Diderot e d'Alembert, 1751, cfr. cap. 5, par. 1.1). È in questo contesto di specializzazione e di autonomia progressiva dell'arte come dell'estetica che bisogna comprendere la nascita di una serie di riflessioni sul gusto, nella seconda metà del XVIII secolo, prima che Kant formalizzi la sua teoria del giudizio. Quest'epoca segna dunque una svolta decisiva, dal cosmo al soggetto: si lascia un'estetica classica ereditata dall'antichità e basata sulla categoria del bello in sé, per cadere nella presenza soggettiva del giudizio di gusto. Rispetto a questa tesi centrale di Luc Ferry, dunque, siamo qui tra i moderni:

> mentre, presso gli antichi, l'opera è concepita come un microcosmo – il che autorizza a pensare che, fuori di essa, nel macrocosmo, esista un criterio oggettivo, o meglio, sostanziale, del bello – presso i moderni essa non acquista il suo senso se non in riferimento alla soggettività, per diventare infine, nei contemporanei, espressione pura e semplice dell'individualità: uno stile assolutamente singolare che non vuole più essere, sotto qualsivoglia aspetto, uno specchio del mondo, ma piuttosto la creazione di *un* mondo [Ferry 1991, 15].

Uno dei filosofi più rappresentativi di questa riflessione originale e «moderna» non è altri che il filosofo inglese David Hume, il cui principale saggio di argomento estetico appare nel 1755 con il titolo *La regola del gusto* (*Of the Standard of Taste*). Prima di poter cogliere questa ipotetica regola universale, occorre innanzitutto fare la constatazione empirica del relativismo più puro: «La bellezza non è una qualità delle cose stesse:

essa esiste soltanto nella mente che le contempla e ogni mente percepisce una diversa bellezza» [Hume 1994, 42]. Questa constatazione non è nuova, dato che fin dal 1674 Spinoza poteva scrivere in una lettera a Hugo Boxel:

> La bellezza, egregio signore, non è tanto una qualità dell'oggetto che si contempla, quanto un effetto prodotto nel contemplante. Se la nostra vista fosse più lunga o più corta, o se il nostro temperamento fosse diverso, ciò che ora ci appare bello ci sembrerebbe brutto, e ciò che brutto, bello. Una bellissima mano, vista al microscopio, appare orribile [Spinoza 1974, 234].

E come dirà Voltaire nel 1764 alla voce «Bello» del suo *Dizionario filosofico*: «Domandate a un rospo che cosa è bellezza, il vero bello, il *to kalón*. Vi risponderà che è la sua femmina» [Voltaire 1995, 57]. Ma il problema è precisamente quello di uscire da questa *impasse*, senza però pretendere di scrivere un trattato sul bello. Ora, è la stessa nozione di gusto che permetterà di prendere un'altra strada, in qualche modo intermedia. Hume sembra divertirsi nel citare a questo proposito l'aneddoto che Sancho Panza racconta a Don Chisciotte nel romanzo di Cervantes:

> Due miei parenti furono una volta richiesti di dare il loro parere su una botte che si credeva eccellente perché vecchia e di buona annata. Uno di essi assaggia il vino, lo degusta, e dopo matura riflessione dichiara che il vino sarebbe stato buono se non fosse per un leggero sapore di cuoio che egli sentiva. L'altro, dopo aver preso le medesime precauzioni, esprime anche lui il suo giudizio in favore del vino ma con la riserva di un sapore di ferro che egli era in grado di distinguere chiaramente. Non potete immaginare quanto entrambi furono derisi per il loro giudizio. Ma chi rise per ultimo? Nel vuotare la botte si trovò nel fondo una vecchia chiave cui era attaccato un laccio di cuoio [Hume 1994, 47-48].

Qual è il significato concettuale di questo aneddoto, esso stesso gustoso? Riguarda in effetti il delicato statuto di coloro che potremmo chiamare «esperti», la cui competenza sembra malmessa, ma che finiscono per avere l'ultima parola. Il testo scelto da Hume rinvia al semplice buon senso: si può avere nello stesso tempo una divergenza nell'apprezzamento degli esperti e una certa obiettività in ciascuno dei loro approcci. Questo perché

> un vero giudice delle arti più belle è una figura molto rara, perfino nelle epoche più civili. Soltanto un forte buon senso, congiunto a un sentimento delicato, migliorato dalla pratica, perfezionato dai confronti e liberato da ogni pregiudizio, può conferire ai critici questa pregevole qualità; e il verdetto concorde di questi, dovunque si trovino, costituisce la vera regola del gusto e della bellezza [*ibidem*, 55].

Vi sono dunque, in effetti, due regole del gusto: da una parte, nel giudizio degli esperti, che lavorano continuamente per affinare i loro organi di senso, dall'altra, nel ricongiungimento dei giudizi, cioè nella quasi totalità di ciò che è piaciuto sempre e in tutti i paesi (si potrebbe dire: Omero, la Gioconda, la musica di Bach, ecc.). Così, non è il minore dei paradossi il fatto che Hume, filosofo conosciuto peraltro per il suo scetticismo, arriva a ricercare – e in parte a trovare – una norma universale del gusto. Ma tale è, all'epoca, lo statuto dell'estetica, divisa tra soggettivismo e universalismo. E tale è la situazione che erediterà, in estetica come nella metafisica, Kant, felicemente risvegliato da Hume dal suo sonno dogmatico.

1.3. Il contesto storico

A questi due contesti (artistico ed estetico), che devono logicamente figurare qui, bisognerebbe evidentemente aggiungere un contesto storico molto più ampio. Senza poterlo sviluppare quanto i due precedenti, sarà sufficiente ricordare una data: 1789. O piuttosto due: il 1790 (per la *Critica della facoltà di giudizio*) non è una data qualsiasi, quando sappiamo che l'annuncio della presa della Bastiglia distoglierà eccezionalmente Kant dalla sua passeggiata quotidiana sotto i tigli del viale di Königsberg. E senza voler fare della storia a ritroso, è sufficiente suggerire che l'insieme del secolo dei Lumi può leggersi come un avvicinarsi progressivo di una forma di razionalità logica e di democrazia politica, nel senso proprio del termine (letteralmente, il potere del popolo, cioè un regime nel quale la

sovranità appartiene all'insieme dei cittadini). L'apertura dei *Salons* consacra quindi una democratizzazione (relativa) del giudizio di gusto, che corrisponde anche a una (relativa) autonomia dell'arte, e come per caso alla nascita dell'estetica. Questo secolo conosce dunque un contesto storico nell'insieme propizio a una teoria del giudizio. Yves Michaud riassume così il dibattito:

> l'arte si è resa autonoma come arte a partire dalla metà del XVIII secolo; si è separata dall'artigianato, dalle arti applicate, è divenuta Arte con la A maiuscola, non per ragioni estetiche ma per ragioni sociali: allorché è divenuta un oggetto apprezzato e discusso da un pubblico di amatori. Malgrado l'apparenza del paradosso, l'arte per l'arte è in primo luogo e prima di tutto l'arte per il pubblico. Non è l'estetica, nel senso in cui la intendiamo oggi, come campo di esperienze specificamente estetiche, che domina l'autonomizzazione dell'arte: è l'entrata dell'arte nella sfera pubblica che genera la questione estetica. Ed è allora che la pluralità dei giudizi di gusto di un pubblico e il loro confronto in uno spazio pubblico conducono a porre la questione dei criteri di questo gusto. Non possiamo dire con certezza di aver fatto molti passi avanti rispetto a questa problematica [Michaud 1997, 230-231].

2. CRITICA DEL GIUDIZIO

È in effetti questa problematica che è nuova in Kant, e che sarà sempre attuale ancora oggi, come si vedrà nella terza ed ultima parte. Le preoccupazioni «estetiche» (cfr. cap. 1, par. 1.2) di Kant hanno inizio fin dal 1764 nelle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, ma non si formalizzano veramente che nel 1790 con la *Critica della facoltà di giudizio*. Il termine critica non deve essere preso in senso negativo, scettico, «critico» per l'appunto; si tratta soltanto, secondo l'etimologia greca (*krínein*), di considerare, di scegliere, in breve di pensare. La critica è concepita come un tribunale *della* ragione, attraverso e per la ragione, che è dunque allo stesso tempo giudice e parte in causa: è l'attività della ragione che, pervenendo alla coscienza di sé, assegna dei limiti a sé stessa. Questa terza *Critica* fa seguito ad altre due (*Critica della ragion pura* e *Critica della ragion pratica*), di cui in qualche modo arriva a dare la chiave rispondendo a una interrogazione lasciata in sospeso. In effetti le prime due critiche avevano costruito due sistemi per due mondi complementari: una filosofia teorica e una filosofia morale, l'una che ha per dominio la natura, l'altra la libertà, l'una che rientra nel campo dell'intelletto, l'altra della ragione. Ora, non c'è un abisso, un autentico baratro tra le due? Come passare dall'ordine soprasensibile della libertà all'ordine sensibile della natura? Da qui la ricerca di un intermediario, che Kant trova in quello che chiama il giudizio o la facoltà di giudicare, tra l'intelletto e la ragione. Si distingue tra giudizio estetico (riflettente) e giudizio teleologico (facciamo come se la natura obbedisse a un sistema di fini): per ragioni evidenti, solo il primo verrà affrontato qui, secondo il piano dello stesso Kant nella prima parte della terza *Critica* (analitica del bello, analitica del sublime, dialettica del giudizio estetico). L'intero paradosso del giudizio estetico è contenuto insomma in una tensione tra soggettività e universalità: il piacere provato di fronte al bello non vale che per un soggetto, soggetto che tuttavia suppone che il giudizio che egli dà sia valido per ogni uomo. Più precisamente, si può riassumere il ragionamento kantiano secondo un percorso in tre tempi: 1) il bello non è più un carattere dell'oggetto stesso, poiché risiede ormai nel giudizio di un soggetto; 2) ma questo giudizio non può darsi tramite concetti, poiché il bello non ci porta nel campo della conoscenza; 3) e tuttavia, questo giudizio deve poter essere comunicabile attraverso un senso comune, giacché tende e pretende all'universalità.

2.1. Analitica del bello

Per cominciare occorre ricordare i quattro momenti di questa prima analitica. Poste in questo modo, queste quattro definizioni potrebbero sembrare oscure, anzi ostiche a qualcuno, ma sono semplicemente molto dense. Bisognerà esplicitare l'implicito (cioè etimologicamente *spiegare* ciò che è nascosto tra le pieghe), a costo di allontanarsi un po', talvolta, dalla lettera del testo, sperando di restare fedeli al suo spirito.

2.1.1. Qualità

«Gusto è la facoltà di giudicare un oggetto o un modo rappresentativo mediante un compiacimento, o un dispiacimento, *senza alcun interesse*. L'oggetto di tale compiacimento si chiama *bello*» [Kant 1999, par. 5]. Ciò si traduce generalmente: il bello è un giudizio di gusto disinteressato (senza dimenticare la soddisfazione che procura). Si è scritto molto su quest'ultima parola, domandandosi: come un giudizio di gusto può disinteressarsi di ciò che giudica? Il giudizio di gusto non è sempre interessato per definizione? Giustamente no: come nella metafora giuridica del tribunale, il giudice tenta di essere neutro, ciò che non vuol dire impassibile. Dopotutto, un vero giudizio di gusto deve essere imparziale, nella misura possibile. Facciamo l'esempio – non kantiano – di un nudo: se volessi giudicare la qualità di questa opera (per esempio di Egon Schiele), dovrei logicamente mettere tra parentesi l'eventuale desiderio che suscita in me questa rappresentazione, per considerare unicamente le qualità formali, «plastiche», dell'opera in questione. Kant precisa d'altronde nello stesso paragrafo che «nessun interesse, né dei sensi, né della ragione, costringe all'approvazione» (cfr. cap. 1, par. 1.2). L'interesse della ragione sarà ogni elemento presente nell'oggetto che mi obblighi razionalmente a trovarlo bello: un esempio – anche questo non kantiano – è un'opera d'arte riducibile alla logica matematica della serie di Fibonacci, o impegnata in un messaggio necessariamente condivisibile per il bene di tutti. Slegata dal piacevole come dal ragionevole, dal troppo sensuale come dal troppo razionale, il piacere ricercato attraverso il bello può esser detto «puro», e il disinteresse è infatti una garanzia di *libertà* del giudizio di gusto, per chi lo proferisce. Senza timore di lasciare da parte l'essenziale, non bisogna esitare ad insistere su ciò che rappresenta storicamente tale rivolgimento: per la prima volta nella storia, o quasi, il bello è separato dal piacevole come dal vero e dal buono. L'alleanza tradizionale a partire dai Greci tra *kalós* e *agathós* non c'è più. Da questa separazione può nascere l'idea moderna di estetica: il bello è divenuto autonomo attraverso un giudizio che un soggetto dà su di lui. E, nello stesso tempo, «L'estetica, come teoria filosofica della bellezza e delle arti, acquista la stessa posizione della teoria della verità (metafisica o epistemologica) e della teoria del bene (etica)» [Kristeller 1978, 308-309].

2.1.2. Quantità

«*Bello* è ciò che piace universalmente senza concetto» [Kant 1999, par. 9]: è senza dubbio la formula più celebre di tutta l'estetica di Kant – tanto più celebre quanto spesso mal compresa. Talvolta ci si vuole vedere il prototipo stesso del bello universale senza alcuna sfumatura, quando è esattamente il contrario: tutta la sfumatura è nella tensione molto forte tra l'universalità dell'avverbio e il «senza concetto» che l'accompagna. Perché qui c'è tale tensione? Perché normalmente l'universalità è concettuale: una dimostrazione matematica, per esempio, è universale con concetti. Il caso particolare del bello è tutto diverso, poiché il piacere che vi si riferisce deve poter essere universale, ma senza mai poter essere riferito a un concetto, quale che sia. Detto altrimenti, ci sono due punti distinti qui, che sono come due momenti di questa definizione: l'universalità è richiesta (il giudizio di gusto pretende all'universalità, vuole che sia impossibile non giudicare bello ciò che si presenta come tale, da qui il postulato dell'esistenza di un senso comune [*ibidem*, par. 20]); ma questa stessa universalità non è data in uno o più concetti (il giudizio di gusto non è un giudizio di conoscenza, e il bello non è di ordine intellettuale come il vero, dipende dal libero gioco delle facoltà umane, e in particolare dall'immaginazione in rapporto all'intelletto). Come si dice talvolta: *il bello si mostra, non si dimostra; il bello si prova, non se ne dà una prova*. Per comprendere bene tutto ciò, è sufficiente distinguere di nuovo tra il bello, il vero e il piacevole: il vero è universale (con concetto), ma non piace; il piacevole piace, ma non è universale; solo il bello può riunire l'universale (senza concetto) e il piacere. Queste righe molto chiare riprendono l'ultima opposizione tra piacevole e bello:

> Per uno il colore violetto è gentile e amabile, per un altro è smorto e senza vita. Uno ama il suono degli strumenti a fiato, un altro quello degli strumenti a corda. Da questo punto di vista sarebbe follia discutere su tali questioni, al fine di riprovare come non giusto il giudizio dell'altro, che è diverso dal nostro, come se esso gli fosse logicamente contrapposto, ché in riferimento al piacevole vale il principio: *ciascuno ha il suo proprio gusto* (dei sensi). Con il bello le cose stanno in modo del tutto diverso. Sarebbe (proprio il contrario) risibile se uno, che presumesse di essere qualcuno in fatto di gusto, pensasse di legittimarsi in questo modo. Questo oggetto (l'edificio che stiamo vedendo, l'abito che quel-

lo indossa, il concerto che stiamo ascoltando, la poesia che deve essere giudicata) è bello per me. Ché, se semplicemente gli piace, non deve chiamarlo bello [*ibidem*, par. 7].

Quando diciamo che una cosa è bella giudichiamo anche per gli altri, impegniamo il nostro giudizio soggettivo nell'esigenza di una adesione comune. Riprendiamo gli esempi di Kant: a ciascuno il suo gusto per il colore violetto in generale, ma andrà diversamente con certi violetti di Gauguin; a ciascuno il suo gusto per gli strumenti a corda, ma andrà diversamente per gli ultimi quartetti di Beethoven. Prendiamo anche altri esempi: che io ami il carpaccio e la mia amica lo detesti, poco importa; ma che io ami Carpaccio, ecco che importa per me e per gli altri, ai quali vorrò far amare questo pittore. Non si può superare il disgusto che ad alcuni ispira la carne cruda; si può in compenso superare un'iniziale indifferenza per un pittore in apparenza minore, si può andare a Venezia, provare a leggere Michel Serres, eccetera. Allo stesso modo, che io non ami il bacon a colazione non riguarda che me; ma colui che ama Francis Bacon cercherà di dirmi perché e in che modo l'ama (con i concetti di figura e di ritmo utilizzati da Gilles Deleuze), eccetera. Si può dunque dire a ragione «ognuno ha i suoi gusti» per tutto ciò che rientra nel campo del piacevole nella sensazione; ma non si può dire la stessa cosa per tutto ciò che compete al giudizio estetico in generale e artistico in particolare.

2.1.3. Relazione

«*Bellezza* è forma della conformità a scopi di un oggetto, in quanto essa vi è percepita *senza rappresentazione di uno scopo*» [Kant 1999, par. 17]. La formulazione di questa terza definizione è volontariamente paradossale. Si può riassumere così: il bello suppone una finalità senza un fine. È che ci sono in effetti due tipi di finalità, interna ed esterna. La finalità esterna è l'obiettivo esterno all'oggetto, che diviene un mezzo per un fine. Ora, nel caso dell'opera d'arte, la sola finalità è essa stessa; propriamente parlando, non c'è una finalità esterna, ma soltanto la finalità interna all'arte. Ma di fatto, alcuni oggetti possono ugualmente presentare una finalità esterna: ciò verso cui tendono può essere anche il bene, il piacevole, l'utile, eccetera. È perché, in questa definizione, la forma della finalità di un oggetto deve essere *percepita* come finalità senza fine. Tutto sta nella percezione di questa

finalità: è bello ciò che porta in sé la sua propria finalità, ma senza criterio oggettivo di perfezione, è bella l'opera la cui armonia non rinvia a nient'altro che a sé stessa (essa è detta *autotelica*, letteralmente: che è proprio fine a sé stessa). Ricordiamo che questa bellezza secondo Kant può essere sia naturale sia artistica, come nel testo seguente:

> Molti uccelli (il pappagallo, il colibrì, l'uccello del paradiso), una quantità di conchiglie marine sono per sé bellezze che non spettano affatto a un oggetto determinato secondo concetti in rapporto al suo scopo, ma piacciono liberamente e per se stesse. Così, per sé stessi, non significano niente i disegni *à la grecque*, i fogliami delle incorniciature o sulle carte da parati, e così via: non rappresentano nulla, nessun oggetto sotto un determinato concetto, e sono bellezze libere. Si può annoverare nella stessa specie di bellezze anche ciò che in musica si chiamano fantasie (senza tema), anzi l'intera musica senza testo [*ibidem*, par. 16].

Più precisamente, Kant arriva a distinguere due tipi di bellezza: la bellezza libera e la bellezza aderente. La prima è una sorta di bellezza formale, indipendente da ogni contenuto predeterminato della rappresentazione; la seconda è una bellezza regolata in anticipo, rispondente a dei criteri (per esempio di utilità), sottomessa a una norma della rappresentazione, insomma a criteri diversi rispetto al puro giudizio estetico. Da qui una possibile tabella con quattro voci: bellezza libera naturale (esempi di Kant: fiori, uccelli, conchiglie; altri esempi possibili: le nuvole…); bellezza libera artistica (esempi di Kant: disegni *à la grecque*, improvvisazione, musica strumentale; altro esempio: un'arte astratta, come libero gioco di forme e colori); bellezza aderente naturale (esempio di Kant: l'essere umano; altro esempio: ogni organismo vivente); bellezza aderente artistica (esempio di Kant: edifici architettonici; altro esempio: il *design*). Riassumendo: il bello (libero) è percepito come finalità (interna) senza fine (esterno), un oggetto in qualche modo assoluto, un'entità che esiste per sé stessa e in sé stessa. Da qui un ultimo esempio, totalmente anacronistico: se le favolose macchine paradossalmente inutili di Tinguely ci piacciono tanto, non è forse perché sono una perfetta incarnazione di bellezza libera e di finalità senza fine?

2.1.4. Modalità

«Bello è ciò che viene riconosciuto senza concetto come oggetto di un compiacimento *necessario*» [Kant 1999, par. 22]. In quest'ultima definizione, che si congiunge in parte con la seconda, Kant insiste nuovamente, da un altro punto di vista, sull'essere senza-concetto. Siamo sempre nella tensione costitutiva della definizione: nessun concetto, e tuttavia la soddisfazione di fronte al bello è detta «necessaria» – è questa la parola importante. Ogni rappresentazione può essere legata a un piacere; ma Kant dice che il bello *deve* esserlo. Il bello deve procurare per sé stesso un piacere specifico, secondo una necessità certo soggettiva ma che deve poter essere considerata come universale e oggettiva. Da qui la necessità di postulare un senso comune: «Quindi solo nella presupposizione che ci sia un senso comune (con il quale però intendiamo non un senso esterno, ma l'effetto del libero gioco delle nostre facoltà conoscitive), solo nella presupposizione, dico, di un tale senso comune può essere pronunciato il giudizio di gusto» [*ibidem*, par. 20]. La necessità propria del giudizio estetico appare quindi come una necessità esemplare: tutti gli uomini devono aderire a un giudizio che appare come un esempio di una regola che non si può enunciare. Diremmo forse meglio oggi, sotto forma di una necessità condizionale: tutti gli uomini dovrebbero aderire... Ora, questa è precisamente la questione di fondo che sarà sollevata più avanti (cfr. par. 3.2). Intanto, ci sono due tipi di giudizio estetico in Kant: il giudizio sul bello, di cui abbiamo appena visto i quattro momenti, e il giudizio sul sublime. I due tipi di giudizio hanno delle caratteristiche molto particolari, poiché vertono su oggetti molto differenti tra loro.

2.2. Analitica del sublime

2.2.1. Il sublime

In senso generale, «sublime» viene dal latino *sublimis*, che significa «elevato» nei due sensi del termine, cioè in senso proprio (alto, grande) come in senso figurato (morale o religioso: per esempio, un'azione sublime). In Kant in particolare, che riprende tutta una tradizione (da Longino a Burke), il sublime designa il sentimento provato davanti a ciò che eccede

ogni forma, presentando la natura sia come immensità (sublime *matematico*, ciò al cui confronto tutto il resto è piccolo), sia come forza (sublime *dinamico*, ciò che mette lo spirito in movimento). In prima analisi, il sublime è innanzitutto nella natura (un'eruzione vulcanica, uragani spaventosi, l'oceano scatenato, che diviene uno spettacolo tanto più affascinante quanto più possiamo contemplarlo senza pericolo, e quanto più la fragilità della nostra condizione si meraviglia della potenza della natura). Ma in realtà, il sentimento del sublime rinvia sempre più al soggetto che lo prova che alla natura stessa. Al limite, «la sublimità non è contenuta in nessuna cosa della natura, ma solo nel nostro animo» [Kant 1999, par. 28]. A certe condizioni, il sublime può anche applicarsi all'arte, di cui certe opere saranno certamente vissute secondo un sentimento di immensità o di forza. Kant qui offre l'esempio della grandezza delle Piramidi, poi della vertigine che coglie il visitatore della Basilica di San Pietro a Roma, il quale prova «infatti, un sentimento dell'inadeguatezza della sua immaginazione rispetto alle idee di un tutto» [*ibidem*, par. 26]. Per la rappresentazione del sublime nell'arte, Derrida in *La verità in pittura* suggerisce i *Colossi* di Goya, a cui si possono aggiungere le sculture di Michelangelo, la poesia di Dante, il teatro di Shakespeare, eccetera.

2.2.2. Il genio

È come se il bello rinviasse a un'estetica classica della forma, e il sublime a un'estetica in qualche modo «pre-romantica» dell'infinito e dell'informe. La questione del genio emerge allora come l'incarnazione stessa del rapporto tra arte e natura: «*Genio* è il talento (dono naturale) che dà la regola all'arte. Poiché il talento, quale capacità produttiva innata dell'artista, appartiene esso stesso alla natura, ci si potrebbe esprimere anche così: *genio* è quell'attitudine innata dell'animo (*ingenium*) *mediante la quale* la natura dà la regola all'arte» [Kant 1999, par. 46]. In questo paragrafo celebre, e più volte commentato, Kant deduce quattro tesi da questa prima definizione: la natura del genio è di essere originale, esemplare, indescrivibile e paradigmatico. Originale, nel senso che il genio è un talento fuori dalla norma; esemplare, nel senso che è colui prima del quale non ci sono esempi, e dopo il quale ci sono mille esempi; indescrivibile, nel senso che egli stesso non può descrivere o esporre scientificamente il modo in cui realizza il suo prodotto;

e infine paradigmatico, nel senso che il genio non prescrive delle regole alla scienza, ma all'arte, e più precisamente alle belle arti. Il genio occupa quindi un posto a sé nel sistema kantiano, come pura espressione naturale di una libertà creatrice; né il filosofo né lo scienziato possono realizzare questa armonia (e lo sanno...); il genio artistico che, lui sì, realizza questa armonia, è incosciente della sua realizzazione.

Ecco di nuovo un esempio anacronistico: a quali condizioni possiamo dire che Marcel Duchamp è un genio (che si ami o meno la sua opera in questo caso non cambia molto le cose)? Originale, certo (anche se dal punto di vista kantiano, sarebbe piuttosto assurdo); esemplare, evidentemente, poiché è esattamente l'esemplare futuro senza esempio passato (niente prima della *Ruota di bicicletta* nel 1913, diecimila Bertrand Lavier dopo); indescrivibile, se crediamo a lui stesso («L'artista non sa quel che fa, e insisto su questo poiché gli artisti non amano che lo si dica» [Chalumeau 1995]); e infine paradigmatico, poiché il suo stesso nome rappresenta oggi il principale «commutatore» [Cauquelin 2000, 72] dell'arte contemporanea. Quale che sia l'esempio al quale lo si applichi, la grande originalità di questo testo – per non dire il suo proprio genio – è di adottare il punto di vista (piuttosto raro in Kant, da qui la critica di Nietzsche, cfr. cap. 3, par. 2.2.1) di un'autentica estetica della produzione, della creazione, e non solamente della contemplazione o del giudizio.

2.3. Dialettica del giudizio estetico

Bisogna tuttavia tornare alla questione centrale del giudizio, per concludere questa parte kantiana sotto la forma condensata di un'antinomia. La dialettica della facoltà di giudizio estetico presenta in effetti una perfetta antinomia del gusto. L'antinomia, in generale, non è una semplice opposizione, ma un vero conflitto logico tra due proposizioni ognuna delle quali appare giusta, vera, dimostrabile. La forza dell'antinomia deriva dalla sua apparente *impasse*: a prima vista non si vede soluzione tra due proposizioni che sembrano contraddittorie. Prendiamo per esempio questa antinomia della ragione pura: «al mondo appartiene qualcosa che [...] è un ente assolutamente necessario», *versus* «da nessuna parte [...] esiste un ente assolutamente necessario». Certo, rispetto a tali questioni metafisiche, l'antinomia del gusto appare molto più ristretta al solo dominio estetico; ma, nel suo funzionamento logico, Kant suggerisce che la posizione dello spirito è in fondo la stessa.

> 1) *Tesi*. Il giudizio di gusto non si fonda su concetti, ché altrimenti se ne potrebbe disputare (decidere mediante prove).
>
> 2) *Antitesi*. Il giudizio di gusto si fonda su concetti, ché altrimenti, malgrado le differenze dei giudizi, non se ne potrebbe neppure discutere (avanzare l'esigenza del consenso necessario di altri con tale giudizio) [Kant 1999, par. 56].

Kant enuncia così due luoghi comuni del gusto, che ritroviamo effettivamente un po' dappertutto, e tra i quali a prima vista sembra difficile scegliere. La tesi è detta *empirista*, cioè assume semplicemente il punto di vista dell'esperienza quotidiana, della pluralità dei giudizi (sui gusti non si discute). L'antitesi è detta *razionalista*, nel senso che fa chiaramente appello alla ragione per giudicare: dunque sui gusti si può discutere, e pretendere all'universalità. Prima di andare oltre, occorre vedere bene cosa fa Kant: mette le cose sul piatto, in qualche modo esprime alla luce del sole qualcosa che noi sentiamo confusamente. Come parlare di bello o di arte? Che tipo di discorso si può fare sulle opere d'arte? Non è forse questo, d'altronde, il problema stesso dell'estetica: quello di un discorso *fattibile* (e altrimenti, tacere)? In questo senso, la tesi dice che non se ne può parlare (silenzio assoluto); l'antitesi che se ne deve parlare sempre (discorso assoluto). Ora, potrebbe essere che la verità sia effettivamente da qualche parte tra le due posizioni... Come risolvere questa antinomia? Il tipico metodo kantiano consiste nel dire che le due affermazioni non sono esattamente sullo stesso piano, non adottano lo stesso punto di vista, e dunque non parlano esattamente della stessa cosa. Le due proposizioni si contraddicono solamente all'apparenza: sono compatibili, infatti, a condizione di comprenderle bene. Qui per esempio, c'è un'ambiguità manifesta sul termine *concetto*, che non è inteso esattamente nello stesso senso nelle due proposizioni: infatti, c'è sicuramente un concetto nel giudizio di gusto, ma questo concetto non si può determinare completamente. C'è sicuramente qualcosa di comunicabile, ma non si può dimostrare nulla in modo assoluto. Questo ci riporta del resto

alla sfumatura di significato tra «disputare» (in senso scolastico: decidere mediante prove) e «discutere» (come in una vera discussione argomentata, ma che resta senza prove assolute). Così riscritta, la tesi dice: «Il giudizio di gusto non si fonda su concetti *determinati*»; e l'antitesi: «Il giudizio di gusto si fonda su un concetto, sebbene *indeterminato*» [*ibidem*, par. 57]. In altre parole: non si può provare niente, ma si può sempre discutere.

Potremo trovare questa soluzione semplicemente banale, anzi francamente deludente. Ma allora avremo mal compreso la sfida: Kant si colloca chiaramente da un parte contro l'empirismo puro, che riduce il bello al piacevole, e non vuole parlarne (è bello ciò che mi piace, che mi fa piacere, ecco tutto: analizzare l'arte significa ucciderla, ecc.), dall'altra contro il razionalismo puro, che riduce il bello al razionale, e vuole ad ogni costo dimostrarlo (ci sarebbero quindi dei canoni del bello, delle regole assolute, dei tracciati regolatori, ecc.). La soluzione intermedia consiste allora nel dire che anche se sui gusti non si discute al livello del piacevole (cfr. par. 2.1.2), si può nondimeno discutere sul bello, senza tuttavia poter dimostrare nulla, giacché il bello non è il perfettamente razionale. In tal modo Kant suggerisce che l'analisi dell'arte non uccide l'arte, ma anche che l'analisi non è tutto. In altre parole: più so su ciò che amo, più l'amo, ma il mio amore per l'arte non è riducibile a questo sapere (necessario ma non sufficiente). Nessun vedere senza sapere, ma nessun sapere senza piacere. Dunque si può, anzi si deve parlare del bello, entro certi limiti: la bellezza non si lascia sempre concettualizzare. Il genio, per esempio, è precisamente ciò che non segue le regole, o più esattamente colui che dà nuove regole all'arte, senza però essere capace di spiegare perché o in che modo... Riassumendo, l'estetica kantiana prende in considerazione l'insieme delle contraddizioni e si esprime attraverso formule apparentemente contraddittorie: *piacere del bello ma senza interesse, universalità ma soggettività, finalità ma senza un fine, senza concetto ma necessaria*... La forza propria di Kant è precisamente quella di chiarificare così alcuni aspetti del giudizio estetico, conservando una parte del «mistero» dell'arte e della bellezza.

3. POSTERITÀ DEL GIUDIZIO

È senza dubbio per questo motivo (Kant rende ragione delle condizioni di possibilità del giudizio di gusto, senza ancorarlo a una qualsiasi esteriorità) che le tesi kantiane sul giudizio possono sempre essere d'attualità. Come abbiamo già detto nell'introduzione, anche se tutto è cambiato nell'arte, anche se non ci sono più criteri, gli uomini sono sempre là per sentire e giudicare, e la questione stessa del giudizio è lungi dall'essere scomparsa, al contrario... Più in generale, di fronte ai recenti sviluppi dell'arte contemporanea, quale atteggiamento estetico adottare? Bisogna rinnegare sistematicamente l'eredità classica dell'estetica (Baumgarten, Kant per esempio) in favore di nuovi pensatori o simili (da Nicolas Bourriaud alla *queer theory*), con il pretesto che i primi sono morti e i secondi viventi, oppure difendere l'idea che il contemporaneo possa comprendersi anche attraverso l'antico, e ancora di più, che il valore «intempestivo» dell'antico sia assolutamente necessario per comprendere il contemporaneo? Qui, e per questa ultima sezione, abbiamo evidentemente fatto la scelta di privilegiare la seconda soluzione – per quel che riguarda la forma come per il contenuto.

3.1. La forma

Per comprendere gli sviluppi dell'estetica kantiana nel mondo dell'arte contemporanea, si impone una precauzione metodologica: constatare la morte dell'idea di bello, ma la vita dell'idea di arte. Il giudizio estetico oggi non è più un giudizio di «gusto» in senso stretto – o un giudizio di disgusto? –, che rinvierebbe a una concezione ristretta del bello, ma un giudizio estetico in senso ampio, che dice: questo è arte, questo no. La questione dei criteri del bello è divenuta una questione di mondo, di cerchia, di rete: farne parte, o no. Questo è ciò che mostra, per esempio, Thierry de Duve:

> Rileggere la terza *Critica*, e in primo luogo l'antinomia del giudizio estetico, sostituendo la parola «bello» con la parola «arte», e vedere quello che succede. Ecco dunque:

Tesi. La frase «questo è arte» non si fonda su concetti.

Antitesi. La frase «questo è arte» si fonda su concetti [de Duve 1989, 80].

Si sarà compreso che, come in Kant, l'antinomia permette soprattutto di mostrare un'*impasse* apparente, da cui bisogna uscire cambiando il livello logico; e come in Kant, è chiaro che il «concetto» in questione non è inteso nello stesso senso nelle due proposizioni. Risalendo al *ready-made* duchampiano, Thierry de Duve può così sottolineare l'importanza decisiva acquisita sia dall'idea di arte sia, nello stesso tempo, dal nome e dalla firma dell'artista. In effetti Duchamp proponeva di considerare un portabottiglie come una scultura, non era un commesso dei grandi magazzini, ma un artista già conosciuto all'epoca, anche se la sua *Fontana* era sotto pseudonimo. Da qui la riscrittura della tesi: «L'arte non è un concetto, è un nome proprio», che diviene compatibile in parte con l'antitesi: «L'arte è un concetto, è l'Idea dell'arte come nome proprio» [*ibidem*, 86]. Più recentemente, Mathieu Kessler ha potuto riprendere questa forma kantiana nella sua opera intitolata precisamente *Les antinomies de l'art contemporain*:

> Relativamente all'opera d'arte, l'antinomia seguente si presenta:
>
> 1. *Tesi*. Un'opera d'arte risponde a dei criteri di fabbricazione che fanno intervenire il lavoro reciproco della forma e della materia, espresso in una totalità singolare e inimitabile. Un oggetto non può rientrare nel campo riservato alle opere semplicemente in virtù di una scelta artistica, come evidentemente nel caso del *ready-made*. La capacità di produrre delle opere determina l'artista e non l'inverso.
>
> 2. *Antitesi*. Un'opera d'arte risponde al solo criterio dell'innovazione. Niente permette di distinguere un'opera d'arte, nel senso specifico della tesi, da un oggetto qualsiasi riguardo al quale l'artista decide che rientra nel campo dell'arte, secondo un enunciato di tipo performativo. La specificazione artistica interviene attraverso il solo decreto dell'artista. Essa trae la sua legittimità dal suo atto sovrano e singolare. L'artista determina ciò che è un'opera d'arte e non l'inverso [Kessler 1999, 64-65].

Anche qui, è chiaro che l'essenziale non è in una opposizione sterile, ma nel fatto stesso di «mettere sul piatto» una tensione reale che si esprime molto spesso in termini meno ricercati. La crisi dell'arte contemporanea somiglia in effetti a un campo di battaglia dove si affrontano delle opinioni talvolta violente. L'antinomia ha almeno il merito di sintetizzare in modo logico questo affrontarsi: tradizione contro innovazione; opera d'arte contro oggetto *ready-made*, creazione contro nomina. Detto questo, non è affatto certo che la proposta dell'autore (l'opera d'arte come «oggetto di pensiero») sia sufficiente a risolvere l'antinomia, ancora meno a far scomparire i conflitti. Ci si domanda d'altronde chi sono qui gli agenti, i commissari, e tutti gli attori del mercato dell'arte (essendo l'oggetto di pensiero anche un «oggetto speculativo», nei due sensi del termine). La risoluzione dell'antinomia appare soprattutto come l'accettazione, in qualche modo garantita da Kant, di una prospettiva plurale e pluralista, tutto sommato al passo con l'eclettismo postmoderno... Si ricorderà qui di passaggio che, al di fuori dal suo contesto originario architettonico (in cui dei giovani architetti degli anni Sessanta rivendicano il diritto di tornare ad utilizzare come meglio credono gli elementi decorativi di diversi stili dell'antichità), il termine «postmoderno» (definito da Jean-François Lyotard nel 1979) tende a significare la morte dei grandi racconti che hanno strutturato il mondo, con la perdita di fiducia nelle nostre fondazioni mitiche, conservando il senso di un livellamento dei valori e di un eclettismo dei generi. Il problema, del resto, non è che ci sia qualche cosa dopo la modernità: essere moderni non significa essere contemporanei, e si può essere moderni in tutte le epoche; il problema di questo termine è che definiamo un'epoca in relazione alla precedente...

3.2. Il contenuto

L'essenziale dell'eredità kantiana in materia non si concentra sulla forma dell'antinomia, ma sulla questione stessa della soggettività del giudizio di gusto. Tutto accade in effetti come se la «rivoluzione copernicana» di Kant, l'oggetto che deve essere regolato sul soggetto, abbia aperto una breccia nella quale ormai si riversano tutti. Di fatto, il giudizio si iscrive dapprima e innanzitutto in una soggettività radicale, che l'estetica kantiana fa tendere verso un'universalità postulata. Ora, è qui che comincia il dibattito attuale: nella rimessa in questione di questa stessa universalità. Così parla Gérard Genette, che definisce egli stesso la sua posizione come «iperkantiana»:

> Ciò che Kant ha realmente dimostrato è, tutt'al più, che il giudizio estetico *ambisce* alla necessità e all'universalità; ma la legittimità di questa duplice pretesa resta da dimostrare; dubito che sia dimostrabile, dubito che le strade seguite da Kant siano le più sicure e dubito ancor più che siano veramente coerenti con il suo punto di partenza, che mi sembra invece incontestabile: la soggettività radicale del giudizio estetico in quanto semplice espressione oggettivante di un sentimento di piacere o dispiacere. Mi sembra ancora una volta che tutta questa argomentazione, discretamente speciosa, sia soltanto un disperato tentativo di sfuggire alla conseguenza inevitabile di questa ammissione, che conferma, una volta di più, la relatività del giudizio estetico [Genette 1998, 83-84].

Riguardo al contenuto, dunque, l'orientamento contemporaneo va del tutto naturalmente verso una relatività del giudizio di gusto, e respinge l'universalità kantiana come «il mito più centrale dell'estetica filosofica» (Jean-Marie Schaeffer). Dunque, si fa subire a Kant un doppio slittamento, da una soggettività *trascendentale* a un soggettivismo *psicologico*, e per estensione da un *soggettivismo* a un *relativismo*. È una posizione che si può sostenere, che è relativamente facile da sostenere, poiché sembra rispettare le scelte di ognuno. Nell'era della postmodernità, tutti i giudizi sono possibili, e tanto meglio se sono argomentati (Hector Obalk ha mostrato così, con degli argomenti perfettamente accettabili, che *Andy Warhol non è un grande artista*...). Ma si possono separare così facilmente i due poli dell'oggetto e del soggetto? In Kant – ma forse non soltanto in Kant – la soggettività non è niente senza la tensione che la costituisce in quanto pretesa all'universalità. Che succede allora se di questa felice tensione non riteniamo che il primo polo? Il soggettivismo diviene semplicemente un relativismo infinito. Bisogna dunque lasciare a ciascuno il suo relativismo (a ciascuno i suoi gusti...), o piuttosto si tratta di pensare anche l'arte come ciò che ci aiuta a vivere, e forse anche a *vivere meglio insieme*? Sono in questione qui la condivisione e la trasmissione: quando amiamo qualcosa esteticamente, ameremmo far amare il nostro amore...

Riprendiamo il ragionamento. Certo, la relatività del giudizio di gusto è un fatto storico e geografico incontestabile, come ha ben mostrato lo storico dell'arte Francis Haskell (*Riscoperte nell'arte*). È così che Vermeer, riconosciuto oggi come uno dei più grandi pittori di tutti i tempi, non era nella sua epoca (Delft, 1632-1675) che un «piccolo maestro» olandese, e si è dovuto attendere il XIX secolo per vedere il suo nome riapparire nella storia dell'arte. Al contrario, chi sa oggi che Paul Delaroche era il più celebre pittore francese negli anni Quaranta dell'Ottocento, che ha portato a termine l'immensa pittura murale dell'*Hémicycle dell'École des Beaux-Arts* di Parigi? Da qui questa domanda assurda, vertiginosa poiché senza risposta: ci sono altri Vermeer che non sono mai stati riscoperti? Per uno o due geni riconosciuti, quanti illustri sconosciuti che forse avrebbero meritato di non rimanere tali? Anche attualmente, niente ci impedisce di proiettarci nell'avvenire per porre qualche domanda scomoda, del tipo: che resterà dell'arte attuale tra uno o due secoli? Quale opera, quale artista, quale corrente avranno il favore della storia? Forse non quelli che pensiamo... Se il tempo è il grande giudice, allora forse la relatività non è un relativismo. E nello stesso modo in cui possiamo accettare la relatività del giudizio di gusto come un fatto, senza praticare il relativismo a oltranza, possiamo pensare la soggettività senza arrivare necessariamente al soggettivismo. Il problema di fondo è insomma sapere se una tensione tra soggettività e universalità non è più feconda – per il pensiero estetico come per il nostro rapporto sensibile con le opere, e anche, perché no, per la nostra vita comune – di una chiusura nella soggettività di ognuno. Si può nello stesso tempo essere consapevoli del fatto della relatività e volere comunque il diritto della comunità.

A queste condizioni, il problema ultimo è sapere *fino a che punto* questa idea di comunità è possibile oggi. Sembra in effetti danneggiata da un certo numero di questioni laceranti, che assillano le opere di estetica di questi ultimi anni (in particolare in Francia): perché il pubblico si è progressivamente ritirato rispetto a un'arte che non smette comunque di appellarsi ad esso, perché la nozione economica di «crisi» ha improvvisamente invaso il campo artistico, in che modo i criteri stessi di giudizio sembrano essere totalmente scomparsi, in che modo la sovvenzione si addice alla sovversione (Rainer Rochlitz), eccetera. È così che Yves Michaud [1997; 1999] ha potuto proporre nello stesso tempo una lettura kantiana della crisi dell'arte contemporanea e una versione humiana di una risposta possibile. In *La crise de l'art contemporain*, la sua diagnosi è che la crisi non sia dell'arte stessa, ma della rappresentazione dell'arte, di ciò che da essa realmente ci aspettiamo. In un certo senso, ci comportiamo sempre come se l'arte potesse cementare un po'

meglio «l'insocievole socievolezza degli uomini», come in Kant. Ora è senza dubbio divenuto possibile, ed illusorio. L'arte non è affatto morta, è del tutto viva, è l'utopia sociale dell'Arte che è morta. Da ciò una ridefinizione delle aspettative in *Critères esthétiques et jugement de goût*, dove il ritorno a Hume ha un posto decisivo, senza nessuna nostalgia: nell'epoca della pluralità dei criteri (sempre locali e relativi, Michaud cita alla rinfusa la pittura di Chardin, il rap newyorkese, la bellezza del cavallo spagnolo, la musica minimalista, i *ready-mades* duchampiani, la cucina creola... – un livellamento, questo, che può nuovamente porre problemi), è in ogni caso il ritorno agli «esperti» (cfr. par. 1.2) che appare più che mai necessario.

In breve, e per concludere con una formula, perché non sostituire alla seconda definizione kantiana del bello («Bello è ciò che piace universalmente senza concetto»), questa definizione: «Arte è ciò che piace localmente con concetto»? Poiché dopotutto oggi ognuno di questi termini, o quasi, è suscettibile di uno spostamento, nella situazione contemporanea in cui il bello è scomparso, l'universale resta un ideale, e il concetto è dappertutto.

Post-scriptum

7. Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere.
L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*

Al termine di queste pagine, a conclusione di queste nozioni, il lettore potrebbe avere l'impressione che l'estetica si riduca a un campo chiuso di questioni e dottrine. Non è affatto così, almeno per il tipo di estetica filosofica qui difesa. L'estetica non è una disciplina misera e ripiegata su sé stessa, dovrebbe essere una forma di filosofia centrifuga che si apre sul mondo e sulla vita. Tale è del resto il quarto ed ultimo significato del nostro titolo: gli *Elementi di estetica* sono sempre elementi di un insieme più vasto al quale appartengono e a cui rimandano. Qualche esempio di apertura sarà sufficiente per sostenerlo.

Estetica e scienze dell'arte: da una parte, è evidente che l'estetica non è una scienza esatta, ma può tentare di integrare una parte delle scoperte scientifiche nel suo ambito di lavoro (a partire dal numero d'oro fino ai frattali, passando attraverso l'analisi delle opere per mezzo della radiografia); dall'altra, in quanto scienza umana, con il suo rigore, il suo metodo e le sue sfide, entra nel vasto dominio delle altre scienze umane, dove affianca l'antropologia (le arti primitive o tribali), la sociologia (il mercato dell'arte), la psicanalisi (Freud su Leonardo), eccetera. Le scienze dell'arte sono pur sempre scienze umane e, nella misura in cui l'arte rinvia a una certa idea di uomo, vicine alle scienze «umaniste».

Estetica ed etica: anche se l'etica continua ad essere una parola molto di moda, e non sempre per buoni motivi, nondimeno essa pone all'estetica delle questioni serie, del tipo: l'artista gode di ogni diritto, per il fatto stesso di essere artista? Oggi saremmo tentati di rispondere di sì, ma non sempre è stato così, anzi. Detto altrimenti, in termini di gerarchia: c'è un'etica superiore che governa l'estetica o, al contrario, secondo quali valori l'estetica può prendere il sopravvento sull'etica? O meglio – ultima soluzione «etico-estetica» – si può ancora difendere l'ideale di una sorta di solidarietà ancestrale fra i due aspetti (il bello e il bene in Plotino, il bello simbolo della moralità in Kant, l'educazione estetica dell'uomo in Schiller, ecc.)? È chiaro che non è questo il momento per rispondere a tali domande, ma possiamo almeno porle come conclusione.

Infine, estetica e filosofia: l'estetica appare tradizionalmente come un ramo dell'albero filosofico delle conoscenze. Ramoscello per alcuni, ramo più grosso per altri, morto o vivo, non importa. Ma si potrebbe dire che l'estetica, a partire almeno da Baumgarten, pone alla filosofia una questione lacerante che essa non vuole, o non può ascoltare: quella del sensibile. Poiché, se è vero che la filosofia ha sempre privilegiato l'intelligibile a spese del sensibile, allora l'estetica come parte della filosofia rappresenta in qualche modo la sua cattiva coscienza riguardo al reale. La questione è: come pensare il sensibile senza ridurlo all'intelligibile? Come rendere intelligibile il sensibile senza che perda la sua propria sensibilità? Una tale questione, che ruota sempre intorno a una «logica della sensazione» (Deleuze), o almeno a una «ripartizione del sensibile» (Rancière), non prevede risposte già pronte. Occorre inventarle ogni volta scrivendo, e questo libro, ancora una volta, può offrire soltanto alcuni elementi.

Bibliografia

Nota bibliografica

OPERE GENERALI IN LINGUA ITALIANA

A completamento dei riferimenti bibliografici, forniamo qui di seguito l'indicazione di alcuni titoli per il lettore che intenda approfondire le tematiche affrontate nel volume.

R. Barilli, *Corso di estetica*, Bologna, Il Mulino, 1989.

Dizionario di estetica, a cura di G. Carchia e P. D'Angelo, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Estetica. Storia, categorie, bibliografia, a cura di S. Givone, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

F. Franzini e M. Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

S. Givone, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

– *Prima lezione di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

J. Jiménez, *Teoria dell'arte*, Palermo, Aesthetica, 2007.

M. Modica, *Che cos'è l'estetica*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

F. Restaino, *Storia dell'estetica moderna*, Torino, Utet, 1991.

W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, Palermo, Aesthetica, 1993.

– *Storia dell'estetica*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1979-80.

EDIZIONI DEI CLASSICI

Forniamo qui di seguito gli estremi bibliografici delle edizioni italiane dei classici citati nel testo.

Aristotele, *Etica nicomachea*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
– *Fisica*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
– *Metafisica*, Milano, Rusconi, 1993.
– *Poetica*, Milano, Rizzoli, 1990.
Platone, *Il sofista*, Milano, Bompiani, 1992.
– *La Repubblica*, Milano, Rizzoli, 1988.
Plotino, *Enneadi*, Milano, Rusconi, 1996.

Riferimenti bibliografici

Adorno, T.W.
2004 *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali*, trad. it. Torino, Einaudi.
Alain
1947 *Sistema delle arti*, trad. it. Milano, Muggiani.

Baumgarten, A.G.
1999 *Riflessioni sulla poesia*, trad. it. Palermo, Aesthetica.
2000 *Estetica*, trad. it. Palermo, Aesthetica.
Beardsley, M.
1988 *Le discours critique et les problèmes philosophiques de l'esthétique*, in *Philosophie analitique et esthétique*, a cura di D. Lories, Paris, Klincksieck.
«Beaux-Arts Magazine»
1999 numero speciale «Qu'est-ce que l'art aujourd'hui?», dicembre.
Benjamin, W.
2000 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Torino, Einaudi.
Boileau, N.
1995 *Arte poetica*, trad. it. Venezia, Marsilio.
Bosseur, J.-Y.
1992 *Le sonore et le visuel*, Paris, Dis Voir.
Boulez, P.
2004 *Il paese fertile. Klee e la musica*, trad. it. Milano, Abscondita.
Brugère, F.
2000 *Le goût. Art, passions et société*, Paris, Puf.

Cauquelin, A.
1998 *Les théories de l'art*, Paris, Puf.
2000 *L'arte contemporanea*, trad. it. Napoli, Tempo Lungo.
Chalumeau, J.-L.
1995 *Marcel Duchamp*, Paris, Cercle d'Art.
Charles, D.
1993 *Sur quelques nouvelles recherches en esthétique*, in «Revue d'esthétique», 24.
Cometti, J.-P., Morizot, J. e Pouivet, R.
2002 *Le sfide dell'estetica*, trad. it. Torino, Utet.

Danto, A.
2004 *The Transfiguration of Commonplace*, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press.
Deleuze, G.
2002a *Nietzsche e la filosofia*, trad. it. Torino, Einaudi.
2002b *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. Macerata, Quodlibet.
Denis, M.
1993 *Le ciel et l'Arcadie*, Paris, Hermann.
Derrida, J.
1985 *La farmacia di Platone*, trad. it. Milano, Jaca Book.
Diderot, D.
1988 *Œuvres esthétiques*, Paris, Classiques Garnier.
Duchamp, M.
1993 *Mercante del segno*, trad. it. Milano, Marcos y Marcos.
Dufrenne, M.
1976 *Œuvre et non-œuvre*, in *Esthétique et philosophie*, Paris, Klincksieck, vol. II.
1995 *Esthétique et philosophie*, in *Encyclopaedia universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis.
1969 *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, trad. it. Roma, Lerici.
de Duve, T.
1989 *Kant (d')après Duchamp*, in *Au nom de l'art*, Paris, Minuit.

Ferry, L.
1991 *Homo aesteticus*, trad. it. Genova, Costa & Nolan.

Gauguin, P.
1974 *Oviri. Ecrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard.
Genette, G.
1998 *L'opera dell'arte*, vol. II: *La relazione estetica*, trad. it. Bologna, Clueb.

1999 *L'opera dell'arte*, vol. I: *Immanenza e trascendenza*, trad. it. Bologna, Clueb.
Gombrich, E.
1965 *Arte e illusione*, trad. it. Torino, Einaudi.
Goodman, N.
2003 *I linguaggi dell'arte*, trad. it. Milano, Il Saggiatore.

Hegel, G.W.F.
1976 *Estetica*, trad. it. Torino, Einaudi.
Heidegger, M.
1988 *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, trad. it. Firenze, La Nuova Italia.
2005 *Nietzsche*, trad. it. Milano, Adelphi.
Heinich, N.
1993 *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit.
1996 *Être artiste*, Paris, Klincksieck.
1998 *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit.
Hume, D.
1994 *La regola del gusto*, in *Saggi di estetica*, trad. it. Parma, Pratiche.

Jimenez, M.
1997 *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard.

Kandinskij, W.
1974 *Regards sur le passé* (1912-22), Paris, Hermann.
2005 *Lo spirituale nell'arte*, trad. it. Milano, Se.
Kant, I.
1999 *Critica della facoltà di giudizio*, trad. it. Torino, Einaudi.
Kessler, M.
1999 *Les antinomies de l'art contemporain*, Paris, Puf.
Klee, P.
1985 *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard.
Kristeller, P.O.
1978 *Il sistema moderno delle arti*, in *Concetti rinascimentali dell'uomo e altri saggi*, trad. it. Firenze, La Nuova Italia.

Lacoste, J.
1986 *L'idée de beau*, Paris, Bordas.
1996 *La philosophie de l'art*, Paris, Puf.
Lamblin, B.
1987 *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck.

Lauxerois, J. e Szendy, P. (a cura di)
1997 *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan.
Lee, R.W.
1974 *Ut pictura poesis*, trad. it. Firenze, Sansoni.
Leonardo da Vinci
1995 *Trattato della pittura*, Milano, Tea.
Lescourret, M.-A.
2002 *Introduction à l'esthétique*, Paris, Champs-Flammarion.
Lessing, G.E.
1994 *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, trad. it. Milano, Rizzoli.
Lyotard, J.-F.
1985 *L'instant, Newman*, in *L'art e le temps. Regards sur la quatrième dimension*, Paris, Albin Michel.

«Magazine littéraire»
2002 *Philosophie et art: la fin de l'esthétique?*, dossier a cura di E. During, 414, novembre.
Magritte, R.
1979 *Lettre à Jean Wahl* (03.02.1967), in *Écrits complets*, Paris, Flammarion.
Malraux, A.
1975 *Il cranio di ossidiana*, trad. it. Milano, Garzanti.
Matisse, H.
2003 *Scritti e pensieri sull'arte*, trad. it. Milano, Abscondita.
Merleau-Ponty, M.
1989 *L'occhio e lo spirito*, trad. it. Milano, Se.
1993 *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. Milano, Bompiani.
Meschonnic, H.
2000 *Le rythme et la lumière*, Paris, Odile Jacob.
Michaux, H.
1963 *Premières impressions*, in *Passages*, Paris, Gallimard.
Michaud, Y.
1997 *La crise de l'art contemporain*, Paris, Puf.
1999 *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Chambon.

Nancy, J.-L.
1994 *Les Muses*, Paris, Galilée.
Nietzsche, F.
1990 *Frammenti postumi, 1885-1887*, trad. it. Milano, Adelphi.
1991 *La nascita della tragedia*, trad. it. Roma, Newton Compton.

2006 *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi.
2007 *La gaia scienza*, trad. it. Milano, Adelphi.

Panofsky, E.
1962 *Il significato nelle arti visive*, trad. it. Torino, Einaudi.
Parrat, J.
1987 *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*, Nice, Z'éditions.
Pascal, B.
2000 *Pensieri*, trad. it. Milano, Bompiani.
Pouivet, R.
1999 *L'ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction*, Nîmes, Chambon.

Ribon, M.
1997 *L'art et l'or du temps*, Paris, Kimé.

Saint Girons, B.
2000 *L'esthétique: problèmes de definition*, in *L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle?*, a cura di S. Trottein, Paris, Puf.
Sauvanet, P.
1999 *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, Paris, Puf.
2000 *Le rythme et la raison*, vol. I: *Rythmologiques*, vol. II: *Rythmanalyses*, Paris, Kimé.
Schapiro, M.
1982 *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard.
Schopenhauer, A.
1997 *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. Milano, Mondadori.
Sève, B.
2002 *L'altération musicale*, Paris, Seuil.
Sherringham, M.
1992 *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot.
Souriau, É.
1988 *La corrispondenza delle arti*, trad. it. Firenze, Alinea.
1990 *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Puf.
Spinoza, B.
1974 *Epistolario*, trad. it. Torino, Einaudi.

Valéry, P.
1957 *Œuvres*, Paris, Gallimard, vol. I.

Vasari, G.
1981 *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, in *Le opere*, Firenze, Sansoni, vol. I.
Voltaire
1995 *Dizionario filosofico*, trad. it. Torino, Einaudi.

Wilde, O.
1992 *La decadenza della menzogna*, in *Opere*, trad. it. Milano, Mondadori.
Wittkower, R. e Wittkower, M.
2004 *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese*, trad. it. Torino, Einaudi.
Wölfflin, H.
1984 *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, trad. it. Milano, Longanesi.

Indice dei nomi

Indice dei nomi

Adorno, T.W., 91, 112
Agesandro, 103
Alain (É.-A. Chartier), 60, 68, 109
Alberti, L.B., 64, 65
Anderson, L., 118
Apelle, 33, 34
Apollinaire, G., 113
Aristotele, 38-42, 44, 51, 54, 57, 64, 69
Atanodoro, 103

Bach, J.S., 125
Bachelard, G., 109
Bacon, F., 115, 130
Barthes, R., 19, 20
Bartók, B.V.J., 82
Batteux, C., 101, 105
Baudelaire, C., 101, 122
Baumgarten, A.G., 11-16, 29, 30, 101, 123, 137, 144
Beardsley, M., 119
Beethoven, L. van, 130
Benjamin, W., 89-92
Benveniste, É, 114
Bergson, H.L., 105
Boileau, N., 40
Bonnard, P., 49
Bontemps, P., 108
Bosseur, J.-Y., 118
Boucher, F., 22, 122
Boulez, P., 112
Bourriaud, N., 137
Boxel, H., 124
Braque, G., 98
Breton, A., 25
Buren, D., 28
Burke, E., 132
Bury, P., 109

Cage, J.M., 118
Cai Guo-Qiang, 77
Calder, A., 108
Canudo, R., 99
Carpaccio, V., 130
Cassirer, E., 95
Castel, L.B., 107
Cauquelin, A., 134
Céline, L.-F., 116
Cervantes Saavedra, M. de, 124
Cézanne, P., 29, 89
Chalumeau, J.-L., 134
Chardin, J.-B.-S., 22, 93, 122, 142
Charles, D., 20, 59
Chevreul, M.E., 47
Claudel, P., 115
Cohen, T., 96
Coltrane, J.W., 26
Cometti, J.-P., 56, 92
Crousaz, J.-P. de, 101

Cugny, L., 93
Cunningham, M., 118

Daguerre, L.-J.-M., 32
d'Alembert, J.-B. Le Rond, 101, 123
Dalí, S., 53
Damisch, H., 22
Danto, A., 24, 96
Daum, famiglia, 62
Davis, M.D., 26
Debord, G., 56
Debussy, C., 109
de Duve, T., 137, 138
Delaroche, P., 141
Deleuze, G., 29, 71, 75, 115, 116, 130, 144
de Machaut, G., 21
Democrito, 114
Denis, M., 98
Derrida, J., 37, 75, 133
Dickie, G., 96
Diderot, D., 17, 22, 101, 122, 123
Didi-Huberman, G., 22, 89, 110
Dior, C., 98
Doucet, J., 98
Dubos, J.-B., 101
Duchamp, M., 28, 54, 62, 64, 65, 77, 96, 97, 134, 138
Dufrenne, M., 50, 79, 86, 89
Dürer, A., 82
Dusapin, P., 21

Eco, U., 94
Empedocle, 42
Euclide, 82
Evans, B., 26

Ferry, L., 123
Ficino, M., 82
Fidia, 38, 59, 93
Fluxus, 29, 97
Formaggio, D., 100
Foucault, M., 52, 75
Fragonard, A.-É., 108
Freud, S., 69, 143

Gallé, É., 62
Gauguin, P., 47, 130
Genette, G., 80, 92-94, 98, 139, 140
Géricault, J.-L.-T., 45
Giacometti, A., 56
Giulio II (G. della Rovere), 103
Glaucone, 36, 58
Goethe, J.W., 101
Gombrich, E., 34, 46
Goodman, N., 10, 45, 92, 94, 97
Goya, F., 133
Greenberg, C., 23, 104
Grünewald, M. (M.G. Neithardt), 109

Haskell, F., 140
Hegel, G.W.F., 10, 14-16, 18, 21, 22, 29, 30, 43, 44, 54, 75, 85-87, 89, 92, 106
Heidegger, M., 71, 83-85, 99
Heinich, N., 59, 76, 97
Hume, D., 123-125, 142
Husserl, E., 85

Janequin, C., 108
Jauss, H.R., 96
Jimenez, M., 75, 118
Jongkind, J.B., 64
Jouannais, J.-Y., 80

Kandinskij, W., 26, 28, 43, 48-50, 112
Kant, I., 10, 12, 14-16, 20, 25, 29, 30, 40, 65, 66, 71, 75, 86, 92, 109, 119, 120, 123, 125-140, 142, 144
Kaprow, A., 56
Kessler, M., 138
Klee, P., 26, 42, 51, 52, 54, 70, 71, 111, 112
Kossuth, J., 42
Kris, E., 69
Kristeller, P.O., 128
Krystufek, E., 77

Lalique, R., 62
Lambert, J.H., 85
Lamblin, B., 110
Lavier, B., 134
Le Corbusier (C.-É. Jeanneret), 82
Lee, R.W., 102
Léger, F., 46
Leibniz, G.W., 13, 115

Leonardo da Vinci, 38, 44, 57, 69, 70, 81, 99, 101-103, 118, 143
Lessing, G.E., 17, 102-104, 111, 118
Longino (Pseudo), 132
Loyseau, C., 59
Lucrezio Caro, Tito, 114
Lumière, A., 34
Lumière, L., 34
Lyotard, J.-F., 110, 139

McLaren, N., 108
Magritte, R., 52-54
Maldiney, H., 89
Malevich, K., 48
Mallarmé, S. 113
Malraux, A., 24, 25, 81, 98
Manet, É., 64, 98
Marcuse, H., 91
Marey, É.-J., 45
Matisse, H., 117
Merleau-Ponty, M., 29, 45, 85, 88, 89, 91
Meschonnic, H., 67
Michaud, Y., 23, 126, 141, 142
Michaux, H., 111, 117
Michelet, J., 109
Mondrian, P., 26, 50
Monet, C., 46, 47, 49, 109
Moore, H., 89
Morellet, F., 112
Morizot, J., 92
Morris, R., 89
Muybridge, E.J., 45

Nadar (G.-F. Tournachon), 46
Nancy, J.-L., 100
Newton, I., 21
Niépce, J.N., 32
Nietzsche, F., 19, 20, 67, 71-75, 98, 134

Obalk, H., 140
Omero, 37, 125
Orazio Flacco, Quinto, 102
Oulipo, 21

Pacioli, L., 81
Panofsky, E., 22, 82, 94, 95
Parrasio, 33, 34
Parrat, J., 112
Pascal, B., 37, 121
Picasso, P., 27, 47, 53, 54, 81
Pignon-Ernest, E., 52
Pissarro, C., 64
Platone, 10, 11, 13, 32-34, 36-42, 44, 45, 47, 80, 82, 83, 85, 121
Plinio Secondo, Gaio, *detto* il Vecchio, 33
Plotino, 36, 80, 82-84, 144
Poe, E.A., 109
Polidoro, 103
Pollock, J., 23, 68, 104
Pouivet, R., 80, 92, 94

Raffaello Sanzio, 44
Rancière, J., 144
Rauschenberg, R.M.E., 58
Reich, S., 112
Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 21, 40
Ribon, M., 110
Rimbaud, A., 107
Rochlitz, R., 141
Rodin, A., 45
Roger, A., 52, 80, 94
Rousseau, J.-J., 19, 20, 117

Saint Girons, B., 13
Sauvanet, P., 113, 114
Schaeffer, J.-M., 140
Schapiro, M., 69, 84, 85
Schiele, E., 128
Schiller, J.C.F., 17, 144
Schönberg, A., 28, 49, 112
Schopenhauer, A., 73, 99
Serres, M., 130
Sesto Empirico, 34
Seurat, J.-P., 47
Sève, B., 113
Shakespeare, W., 133
Signac, P., 47
Smith, T., 89
Socrate, 35, 36, 58
Soulages, P., 67, 68
Souriau, É., 20, 108
Spinoza, B., 124
Stella, F., 89
Stockhausen, K., 112

Tàpies, A., 21
Tinguely, J., 131
Todorov, T., 70
Toulouse-Lautrec, H. de, 49
Turner, J.M.W., 52

Valéry, P., 70, 74, 81
Van Gogh, V., 58, 77, 84, 85
Varèse, E., 112
Vasari, G., 44, 53, 55, 65
Vermeer, J., 140, 141
Villon, F., 21
Virgilio Marone, Publio, 103
Voltaire (F.-M. Arouet), 124

Wagner, W.R., 19
Warburg, A., 22
Warhol, A., 24, 96, 140
Whistler, G.A.M., 64
Wilde, O., 52
Wolff, C., 13
Wölfflin, H., 96

Zeusi, 33, 34, 38, 44